

Université de Montréal

**Analyse de la structure participative
de la compréhension chez Gadamer
sous la conduite de l'œuvre d'art**

Par

Olivier Mathieu

Département de philosophie

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de maîtrise

en philosophie

août 2003

©, Olivier Mathieu, 2003



AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

*Analyse de la structure participative de la compréhension chez Gadamer
sous la conduite de l'œuvre d'art*

présenté par :
Olivier Mathieu

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Iain Macdonald
président-rapporteur

Jean Grondin
directeur de recherche

Claude Piché
membre du jury



Ce mémoire tente d'éclaircir la structure participative appartenant à tout événement de sens en articulant l'analyse qui y est présentée autour de la compréhension gadamérienne de l'expérience de l'art. D'abord, une attention particulière est accordée au concept de «jeu» afin de montrer dans quelle mesure le comportement ludique repose sur une structure participative. En insistant sur la compréhension à l'œuvre dans toute participation authentique, une argumentation est produite afin de démontrer que cette structure supporte également l'événement où une œuvre d'art fait rencontre de manière significative pour quelqu'un. Puis, dans un deuxième temps, l'analyse se tourne vers le phénomène de l'œuvre d'art lui-même afin de déterminer les particularités de la structure participative qui y correspond ainsi que sa situation dans un monde linguistiquement ouvert, ce pour quoi la dialectique de la question et de la réponse est alors mobilisée. Ayant dévoilé comment la manifestation du sens de l'œuvre parvient à s'accomplir, on montre alors comment la structure découverte peut et doit être universalisée à tout événement de compréhension en tant qu'elle décrit phénoménologiquement la structure propre à *toute perception*. Enfin, la dernière partie de ce mémoire opère un retour sur ce qui a été acquis afin d'établir avec plus de précision la vérité à l'œuvre dans le phénomène de l'art et la manière dont cette vérité offre à la conscience, de manière réflexive, un regard nouveau sur son monde. À cet égard, impossible de faire abstraction du concept de «Fest» qui découvre à la fois la temporalité de la compréhension authentique ainsi que le mode de présence qui en relève.

Mots-clés : Philosophie, herméneutique, phénoménologie, ontologie, esthétique, signification, participation, œuvre d'art

This thesis tries to elucidate the participative structure pertaining to every event of meaning by articulating the analysis it presents around Gadamer's understanding of the experience of art. First, the concept of «play» is given particular attention in order to show just how much playful behavior rests upon a certain form of participation. By insisting on the understanding effective in all authentic participation, it is argued that this structure also underlies the event in which a work of art appears in a significant manner for someone. In a second step, the analysis turns toward the phenomena of the work of art itself, aiming to determine the particularities of its own participative structure as well as its situation in a linguistically opened world, using to that effect the dialectic of question and answer. Once revealed the manner in which the manifestation of the meaning of the work comes to its fulfillment, one can see just how much the uncovered structure can and must be universalized to every event of understanding as it phenomenologically describes the structure of *every perception*. Finally, the last part of this thesis turns back on what has been acquired in order to establish with more accuracy the truth effective in art's phenomena and the way this truth reflexively reveals to the consciousness a new outlook on its world. To that respect, it is virtually impossible to abstract from the concept of «*Fest*», which simultaneously reveals both the temporality of authentic understanding and the mode of presence relevant to it.

Key words: Philosophy, hermeneutics, phenomenology, ontology, aesthetics, meaning, participation, work of art

Table des matières

| | |
|--|----|
| Introduction | 2 |
| I. Le phénomène du jeu : comportement ludique et subjectivité | 8 |
| II. Le jeu de l'art : don et signification | 27 |
| a) La dialectique question/réponse | 29 |
| b) L'accomplissement (<i>Vollzug</i>) de l'art | 35 |
| III. La vérité de l'art | 55 |
| IV. Épilogue | 93 |
| Bibliographie | 98 |

Pour Annabelle et Noémie

Que l'herméneutique puisse prendre un tournant ontologique, ainsi que l'indique la dernière section de *Vérité et méthode*, ne saurait signifier qu'une seule chose : le fondement ontologique qui porte toute ouverture où de l'étant peut faire rencontre est langage; «*l'être qui peut être compris est langage*».¹ Sentence qui signifie derechef pour la phénoménologie que rien ne se donne qui ne soit d'emblée ouvert en son être-vrai et signifiant par le nommer auquel procède toujours déjà le langage. Si cette interprétation ne fait pas fausse route, elle s'engage certainement sur la voie de ce que Paul Ricoeur voulait révéler à propos de la relation entre herméneutique et phénoménologie afin de l'élever à une nouvelle possibilité pour la phénoménologie husserlienne, à savoir que ces deux disciplines demeurent constamment le fait et la présupposition de l'autre.² Néanmoins, il importe de voir que tant Ricoeur que Gadamer installent en fait leur compréhension du don de l'être au cœur de l'éclaircie illuminant la phénoménalité depuis la parution de l'œuvre magistrale de Heidegger, *Être et temps*. C'est à lui, en effet, que l'on doit d'avoir thématiqué le premier la manière essentiellement et fondamentalement linguistique dont le *Dasein* est affecté par le don du phénomène. Clairement, les développements du 7^e paragraphe d'*Être et temps*, où Heidegger articule quelque chose comme un «tournant herméneutique de la phénoménologie», ainsi que les thèses des 29^e et 34^e paragraphes, qui le conduisent à affirmer que «*le parler est existentiellement co-originaire avec l'affection et le comprendre*»,³ constituent le socle sur lequel Gadamer a voulu établir les fondements de sa réflexion quant à la façon dont il faut entendre la montée au visible et à la signification du don de l'être. *A fortiori*, la force avec laquelle ces

¹ Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode; les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* (ci-après «VM»), Seuil, coll. L'ordre philosophique, Paris, 1996, p.500

² Cf. Paul Ricoeur, *Phenomenology and Hermeneutics*, in *Noûs* vol.9, Indiana University, 1975, p.85-102 Ici, comme partout ailleurs, nous offrons une traduction autonome des textes anglais ou allemands.

³ Heidegger, *Être et temps*, traduction E. Martineau, Authentica, France, 1985, p.161 de la 10^e édition du texte allemand (pagination à laquelle nous nous rapporterons désormais)

thèses se sont imposées dans l'œuvre du dernier Heidegger, plus particulièrement peut-être dans l'essai sur *L'origine de l'œuvre d'art*, s'est élevée tel un appel et une destination vers laquelle toute l'œuvre de Gadamer ne cessera de tendre. Aussi, peut-on lire sous sa plume dans *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer* :

«Ma propre intention (...) était précisément de dégager la voie vers le dernier Heidegger. (...) Mon herméneutique philosophique cherche précisément à adhérer au sens des questions que pose cet essai [*L'origine de l'œuvre d'art*] et le dernier Heidegger afin de les rendre accessibles sous un nouveau jour.»⁴

À telle enseigne que c'est peut-être à partir de cet essai de Heidegger qu'il faudrait lire ce qui, dans l'œuvre de Gadamer, constitue la présentation la plus complète de son «herméneutique philosophique», à savoir *Vérité et Méthode*. À cet égard, n'est-il pas déjà signifiant que *Vérité et méthode* ouvre sur «le dégagement de la question de la vérité» à *partir de l'expérience de l'art*? Il semble bel et bien que la dette de Gadamer envers le dernier Heidegger y trouve son expression la plus criante, puisqu'il ne fait aucun doute que les thèses qui y sont développées se situent directement dans l'orbe de celles déployées dans *L'origine de l'œuvre d'art*. En effet, non seulement la pensée de Gadamer procède-t-elle depuis un dépassement de la compréhension esthétique-romantique et idéaliste de l'expérience de l'œuvre d'art, tel que ce dépassement déterminait déjà la rédaction de *L'origine de l'œuvre d'art*, mais elle mobilise de surcroît, pour parvenir à ses fins, une réflexion qui s'engage sur la même voie que cet essai, à savoir une interprétation de l'œuvre qui cesse de prendre comme point de départ la subjectivité qui en fait l'expérience afin de penser la prétention à la vérité de l'œuvre d'art. Néanmoins, certaines différences persistent. Ainsi, plutôt que de

⁴ H.-G. Gadamer, *Reflections on My Philosophical Journey*, in *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*, coll. «The Library of Living Philosophers, vol. XXIV», éd. Lewis Edwin Hahn, Chicago, 1997, p.46

se tourner vers une ontologie de l'œuvre d'art reposant en elle-même, Gadamer s'attardera à l'événement de l'œuvre d'art, c'est-à-dire l'advenir de la signification de l'œuvre en un horizon de compréhension *pour un Dasein*. Vis-à-vis du texte de *L'origine de l'œuvre d'art*, Gadamer, pourrait-on dire, limite sa réflexion aux rapports qui unissent l'œuvre et ses gardiens, c'est-à-dire ceux pour qui l'œuvre est déjà advenue et pour qui elle doit advenir de nouveau dans l'éclaircie de sa vérité. La difficulté, dès lors, sera de rendre compte d'une expérience de vérité dans le cadre d'un événement où la signification qui se manifeste est *essentiellement particulière, originale et irréductible à un universel, à un concept*, l'œuvre d'art étant généralement comprise comme «quelque chose qui a émergé de telle manière qu'il ne souffre aucune répétition, et qui est ressorti en sa manifestation unique».⁵

Toutefois, que Gadamer s'attarde à l'explicitation de l'expérience de l'art sous les auspices d'un «*dégagement* de la question de la vérité» doit nous amener à s'interroger sur les véritables visées de cette section. Y est-il réellement question d'éclaircir le mode d'être de l'œuvre d'art, ainsi qu'il en allait pour le texte heideggerien de *L'origine de l'œuvre d'art*? Son propos n'est-il pas plutôt de penser que cet éclaircissement doit pouvoir laisser apparaître autre chose, à savoir une détermination essentielle de la vérité? Après tout, le titre même de cette section semble indiquer une direction qui excède la seule expérience de l'art en fonction d'une signification plus fondamentale dont elle dépendrait. La question dès lors, celle qui guidera notre projet, est de savoir quel est le trait propre à l'œuvre d'art sans lequel le dégagement d'une interrogation authentique sur l'essence de la vérité est impossible.

Pour l'herméneutique, la vérité d'une œuvre tel qu'un texte, la constitution de sa signification, repose sur le parcours incessant qui nous mène des parties au tout, puis du tout aux parties : «Il nous faut ainsi résolument

⁵ H.-G. Gadamer, *The Play of Art*, in *The Relevance of the Beautiful and other essays*, éd. R. Bernasconi, CUP, Cambridge, 1984, p.126

parcourir le cercle. Ce n'est ni un pis aller, ni une indigence. S'engager sur un tel chemin est la force, y rester est la fête de la pensée.»⁶ Mais comment s'y engager adéquatement? La réponse à cette question se suggère d'elle-même : en visant la totalité signifiante qui s'articule dans le cercle. Toutefois, la totalité d'une signification n'est jamais donnée avant que ne le soient ses parties : on ne possède jamais le sens d'un texte avant de l'avoir lu, lecture qui exige que l'on parcoure chacune de ses parties afin de le constituer comme totalité. D'autre part, comment comprendre la signification de chaque partie sans viser à chaque instant la totalité qui la porte? Dans quelle mesure peut-on attester de la revendication que chacune de ces parties élève à la lumière de la vérité portée par la totalité du texte? Une fois déposée au cœur du tournant ontologique de l'herméneutique, cette interrogation revient à se demander comment la signification de chacune de nos perceptions particulières s'inscrit dans la totalité de l'expérience que nous faisons de l'étant. *A fortiori*, la réponse à cette interrogation doit pouvoir rendre compte de la possibilité même d'une vérité signifiante pour l'être que nous sommes, c'est-à-dire un être dont l'être-au-monde affectif (*befindlich*) ne s'actualise jamais que par des observations singulières.

La vérité dégagée depuis l'expérience de l'œuvre d'art doit donc pouvoir rendre compte de la possibilité d'une compréhension de la prétention à la vérité inhérente à tout don phénoménal. Notre hypothèse est que c'est en dégageant la *structure participative propre à la compréhension de l'œuvre d'art* que Gadamer parviendra à fonder la possibilité d'une telle prétention à la vérité. Que la compréhension soit essentiellement affaire de participation chez Gadamer, Jean Grondin a su l'exposer de telle manière que cela s'impose pour tous, bien que cela ne saurait nous dispenser de la nécessité d'opérer à nouveau ce dégagement, cette fois en prenant plus particulièrement la mesure de la façon dont cette

⁶ M. Heidegger, *L'origine de l'œuvre d'art*, in «Chemins qui ne mènent nulle part», Gallimard, Paris, 1993 (2^e édition), p.15

structure articule l'expérience de l'œuvre d'art pour un *Dasein*.⁷ Cependant, que notre participation à la signification de l'œuvre d'art puisse conduire à la compréhension de notre participation au sens du donné phénoménal, c'est-à-dire à la manière dont nous constituons et organisons notre expérience du monde à partir des observations particulières qui constituent l'unique forme de son don pour nous, cela est suggéré de manière allusive par Gadamer lui-même dans le texte de *L'actualité du beau* :

«Il continue à exister un lien qu'il ne saurait s'agir de mettre en suspens entre le langage «non-verbal» de la musique, ainsi qu'on se plaît à le dire, et le langage verbal utilisé lorsque nous faisons l'expérience de nos propres paroles ou de celles de la communication. *Peut-être un lien du même genre continue-t-il également à exister entre d'une part, notre vision des objets et notre façon de nous orienter dans le monde, et d'autre part, l'exigence artistique qui réclame de nous que l'on construise tout à coup, à partir des éléments empruntés à ce monde visible d'objets, des compositions nouvelles et qu'on parvienne à participer en profondeur à ce qui les maintient en tension.*»⁸

Afin de vérifier l'hypothèse que nous formulons sur les bases de cette possibilité, nous nous attarderons aux différents concepts et processus que Gadamer évoque dans l'entièreté de son œuvre à propos de l'œuvre d'art. Nous nous pencherons d'abord sur la structure du jeu, où il est fondamentalement question de participation, et tenterons de montrer dans quelle mesure cette structure correspond à celle de l'œuvre d'art. Puis, tablant sur les résultats de cette première analyse, nous tâcherons de comprendre comment la structure élucidée permet de comprendre l'événement de l'art comme tel. Si notre hypothèse doit se vérifier, nous devrions dès ce moment être en mesure de montrer comment on peut penser l'universalisation de cette structure à tout

⁷ Cf. Jean Grondin, *Hermeneutische Wahrheit? Zum Wahrheitsbegriff Hans-Georg Gadamer's*, Forum Academicum, Königstein, 1982, p.116

⁸ H.-G. Gadamer, *L'actualité du beau*, in *L'actualité du beau*, éd. E. Poulain, Alinéa, Aix-en-Provence, 1992, p.65 (nous soulignons)

phénomène de compréhension qui a affaire à une interprétation du particulier donné. Enfin, nous consacrerons les derniers moments de notre analyse à thématiser la question de la vérité propre à l'expérience de l'art, tout en tâchant de voir dans quelle mesure cette vérité est à l'œuvre dans tout événement significatif.

I

Le phénomène du jeu :

comportement ludique et subjectivité

Trouvant son point de départ tout indiqué à l'origine même de la pensée gadamérienne du jeu, notre analyse partira des textes de *Vérité et méthode*. Concept essentiel à l'économie de sa pensée touchant à l'événement de vérité dans l'expérience de l'œuvre d'art, c'est par son entremise que Gadamer parviendra à thématiser et expliciter notre rapport «spatial» à ce qui se donne comme œuvre d'art.⁹ Étrangement, toutefois, son apparition dans le contexte de l'ouvrage de 1960 semble ne reposer sur aucune justification appropriée : pour toute explication, Gadamer s'appuie sur la tradition de la réflexion esthétique, laquelle aurait mobilisé à plusieurs reprises le concept en question. À titre d'exemples, il évoque le «libre jeu des facultés» invoqué par Kant dans la troisième critique comme condition de la sensation de plaisir prise à la représentation du beau,¹⁰ ainsi que «l'instinct de jeu» schillérien, caractérisant l'instinct proprement esthétique qu'il revient à la culture de l'homme d'entretenir et de former.¹¹ Cependant, pour quiconque est déjà familier avec l'argumentation gadamérienne, ce recours à Kant et Schiller ne saurait constituer un véritable point d'appui pour la réflexion qui doit s'élever à la compréhension

⁹ Nous entendons ici la «spatialité» de la même façon que le fait Heidegger dans *Être et temps* au paragraphe 23. Il s'agit d'abord et avant tout du lieu où un sens parvient à se donner pour un *Dasein*, de l'espace où s'organise toute forme de don et d'orientation pour lui. Dans le cas de l'expérience de l'œuvre d'art, le «jeu» traduit l'espace où quelque chose comme une œuvre d'art peut advenir.

¹⁰ Cf. toute l'analytique du beau dans E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction Alain Renaut, GF Flammarion, Paris, 2000

¹¹ Cf. F. Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Aubier, France, 1992 (2^e édition), plus particulièrement la quinzième lettre.

du phénomène du jeu. En effet, et ainsi que nous le verrons plus loin, c'est à une compréhension qui soit à même de faire apparaître *pour lui-même* le phénomène du jeu, c'est-à-dire en le dégageant des contraintes imposées par la subjectivité, que Gadamer nous exhorte. Or, c'est précisément en le soumettant aux conduites et comportements d'une subjectivité goûtant l'œuvre d'art que la tradition à laquelle Gadamer fait référence n'a eu de cesse de poser la relation entre le jeu et l'art. Eût-il fallu que Gadamer justifie le choix de ce concept par son inscription dans une tradition qui le soumet irrémédiablement à ce qui doit être laissé derrière, à savoir la relation entre un sujet transcendant et seul dépositaire de l'expérience proprement esthétique face à un objet qui n'en est que l'occasion, que son entreprise eut été d'emblée vouée à l'échec. Non : il faut plutôt voir l'appel à la tradition comme le lieu du surgissement d'une question, une question qui affirme d'elle-même sa valeur par le simple fait de sa transmission et de sa présence, toujours d'actualité, dans notre horizon de questionnement – une question à laquelle il incombe désormais au présent de fournir une réponse.

Qu'il s'agisse donc moins d'une justification que d'une introduction herméneutique à la chose en question, cela se traduit pour nous comme une difficulté que notre analyse doit résoudre avant de pouvoir procéder. Or, si l'on doit formuler le problème comme tel afin de l'élever en critique, il semble que l'on puisse y trouver un indice de sa résolution. Ainsi, lorsque Paul Crowther se tourne vers le texte de *Vérité et méthode* afin de penser l'expérience de l'art depuis une perspective herméneutique, il relève ce qui lui apparaît être une faiblesse des thèses qui y sont exposées :

«Hélas, l'introduction de l'analogie du jeu par Gadamer est entièrement gratuite. Aucun effort n'est fait pour expliquer en quoi cette analogie est

particulièrement appropriée à l'art, et pourquoi elle le serait plus qu'un autre modèle.»¹²

De toute évidence, il semble téméraire d'affirmer que l'introduction du jeu comme problématique liée à l'art soit «entièrement gratuite». Mais pouvons-nous en être certains? Ne concédions-nous pas à l'instant que rien ne s'offrait dans le texte de *Vérité et méthode* qui soit à même de présenter une véritable justification au choix de ce concept? Ne devrions-nous pas, dès lors, nous résoudre à ce constat et poursuivre notre analyse tout en sachant son objet dépourvu de réelle valeur philosophique? Or, quelque chose semble encore nous l'interdire, un détail qui jusqu'ici ne nous avait pas retenus, c'est-à-dire la nature du rapport que l'on peut supposer entre le jeu et l'œuvre d'art.

En effet, la critique de Crowther repose sur une interprétation du jeu comme «modèle», comme «analogie» pour la compréhension de l'œuvre d'art. À cet égard, il est tout à fait exact d'affirmer qu'un modèle en vaut bien un autre, celui-ci ne relevant pas de l'être même de ce dont il est modèle, et qu'il revient effectivement à celui qui choisit entre plusieurs modèles de justifier son choix. Cependant il apparaît que ce n'est pas tant comme modèle que Gadamer fait intervenir le concept de jeu, que comme «fil conducteur de l'explication ontologique»¹³ touchant à l'œuvre d'art. C'est dire que le phénomène du jeu ne serait pas simplement accolé à celui de l'œuvre d'art, mais qu'il y aurait entre les deux ce que l'on pourrait nommer, faute de mieux, une «parenté ontologique». Si tel est le cas, s'il faut effectivement penser ces phénomènes comme pouvant et devant se réduire à une structure ontologiquement identique, il n'est dès lors nul besoin de fournir de justifications additionnelles : l'être même de ce qui sera l'objet de notre analyse s'offrira comme la confirmation ultime de sa validité et de sa pertinence. Cette possibilité, toutefois, ouvre sur une nouvelle question :

¹² Paul Crowther, *The Experience of Art: Some Problems and Possibilities of Hermeneutical Analysis*, in *Philosophy and Phenomenological Research*, no 43, mars 1983.

¹³ VM, p.119

quel est l'élément commun qui fonde la parenté ontologique de ces phénomènes? Impossible de nier, en effet, que le jeu et l'œuvre d'art constituent deux étants tout à fait distincts. Dès lors que nous y prenons part, nous ne portons pas les yeux sur une partie de Rugby de la même manière que nous contemplons les *Tournesols* de Van Gogh : le confort et la sécurité propre à l'espace où nous découvrons l'œuvre d'art offrent un contraste saisissant avec le danger que l'on court à tout instant sur le terrain de jeu. Dans notre expérience de l'œuvre semble persister une certaine distance entre celui qui regarde et ce qui est regardé, distance nécessairement et immédiatement abolie dans l'expérience du joueur de Rugby. Et pourtant.

Lorsque je me présente devant l'œuvre du peintre néerlandais, il me faut trouver le bon endroit pour l'observer : je dois littéralement me déplacer afin d'obtenir la perspective appropriée au jeu des couleurs et à la densité de la composition qui font rencontre dans l'œuvre. C'est donc à tort que l'on perçoit une distance infranchissable entre l'œuvre et celui qui la contemple puisque cette distance constitue en fait l'espace de leur rencontre – un espace qui n'est pas sans rappeler un terrain de jeu où, pour « saisir » l'œuvre, le spectateur doit reconnaître les délimitations imposées par l'œuvre elle-même. De même, lorsque je veux attraper le ballon qui m'est lancé, je dois régler ma course selon sa trajectoire et ma position – ainsi que celle des autres joueurs – sur le terrain. Dans les deux cas, donc, une certaine forme de *participation* est exigée de moi : il me faut à chaque fois soumettre mon comportement aux exigences de ce à quoi je prends part afin de réussir la tâche en question, soit jouir pleinement d'une œuvre d'art ou marquer un touché. Est-ce à dire que la *participation* est cet élément commun à même de pouvoir expliquer la réduction du jeu et de l'œuvre d'art à une structure ontologique identique? Il est un peu tôt pour l'affirmer. Néanmoins, ce concept nous offre une piste de réflexion intéressante à même de pouvoir guider, à titre d'hypothèse, notre analyse du phénomène du jeu et de sa relation à l'être de l'œuvre d'art.

Par contre, peut-être avons-nous été un peu trop expéditifs lorsque nous rejetons l'apport de la tradition à la pensée du jeu. On trouve en effet dans *Das Spiel der Kunst*, essai publié près de dix-sept ans après *Vérité et méthode*, un nouvel appel à l'histoire de la réflexion esthétique où Gadamer se fait un peu plus explicite. On y découvre que les thèses de Kant et Schiller, même si elles sont restreintes dans les limites d'une pensée de la subjectivité, révèlent néanmoins l'aspect participatif de la construction de l'expérience esthétique.¹⁴ Que l'on pense au sublime mathématique kantien, où c'est l'échec de la construction compréhensive d'une représentation trop vaste pour être embrassée d'un seul coup d'œil qui mène le sujet au sentiment du sublime : c'est précisément parce que le sujet participe activement à la construction de cette représentation que son échec produit un sentiment déplaisant à même de pouvoir lui permettre d'opérer un retour réflexif sur ses facultés de connaissance et de prendre ainsi conscience de sa destination morale.¹⁵ Cependant, le tournant anthropologique auquel Gadamer semble obliger sa pensée du jeu, tant dans *Das Spiel der Kunst* que dans *L'actualité du beau*, semble indiquer que c'est plutôt aux enseignements de Schiller qu'il faille accorder de l'attention. En insistant sur le caractère naturel, pulsionnel de notre conduite ludique, il y reprend de la sorte à tout le moins le ton de la pensée schillerienne touchant à «l'instinct de jeu». Dans *L'actualité du beau*, par exemple, on peut lire que «le jeu constitue une fonction élémentaire de la vie humaine».¹⁶ Puis, trois ans plus tard, dans *Das Spiel der Kunst* :

«Il n'y a pas que notre comportement qui soit déterminé par des intérêts, des pulsions compulsives et des facteurs inconscients. Notre conscience l'est également. (...) En fin de compte, n'est-il pas vrai que le jeu humain est également déterminé par sa nature...»¹⁷

¹⁴ Cf. H.G. Gadamer, *The play of art*, in *The Relevance of the Beautiful and other Essays*, p.127

¹⁵ E. Kant, *CFJ*, par.25 et sq.

¹⁶ H.G. Gadamer, *L'actualité du beau*, p. 123

¹⁷ *The Play of Art*, in *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, p.123

Bien que cette réflexion anthropologique sur le caractère pulsionnel du jeu des hommes n'apparaisse comme thématique que plusieurs années après la parution de *Vérité et méthode*, s'offrant ainsi sous les auspices d'une justification a posteriori, on ne saurait ignorer l'importance que celle-ci aura dans les derniers écrits de Gadamer. Pensons par exemple à l'essai de 1992, *Zur Phänomenologie von Ritual und Sprache*, où la compréhension de l'action rituelle n'est pas sans rappeler les développements de *Vérité et méthode* touchant au jeu. En fait, peu s'en faut pour que l'on voie dans l'explicitation du concept de rituel une radicalisation et une universalisation de la compréhension de cette pulsion de jeu, déjà implicitement présente dans le texte de 1960.¹⁸ Sans se commettre dans une étude comparative qui nous éloignerait par trop de notre sujet, nous nous en remettons ici aux commentaires éclairants de lecteurs avertis tels que Richard E. Palmer et Jean Grondin :

«Avec ce concept du rituel, de l'élément de rituel dans tout accomplissement de la compréhension, Gadamer poursuit, si je ne m'abuse, sa contemplation de l'essence du jeu et du festival, radicalisant et élargissant toutefois leur signification anthropologique et la portée de leur application.»¹⁹

Ce que Palmer corrobore lorsqu'il affirme que «les rituels sont des *actions* auxquelles la totalité d'une communauté participe. À l'instar des jeux, auxquels

¹⁸ Cf. VM p. 123, à propos du jeu des hommes : «Son jeu à lui aussi est un processus naturel; précisément parce qu'il est nature, et dans la mesure où il est nature, le sens de son jeu est aussi une pure représentation de soi.» Notons que Gadamer affirme en cet endroit ce qu'il niera plus tard, à savoir qu'il est faux de dire des animaux qu'ils jouent aussi. Cette contradiction apparente peut être réduite à la lumière des précisions faites dans *Zur Phänomenologie von Ritual und Sprache*, lesquelles déterminent dans quelle mesure on peut dire des animaux qu'ils jouent les uns avec les autres («*Miteinander*»; à propos de ce concept, voir ci-bas note 21). Également dans VM, p.131 : «C'est en imitant que le petit enfant commence à jouer, confirmant ainsi ce qu'il connaît et de la sorte son être propre.» L'imitation, nous le verrons plus loin, fait essentiellement partie du phénomène du jeu. Aussi, le jeu assurant une fonction éminente dans l'éducation des enfants, tout porte à croire que cela pointe déjà vers une interprétation plus anthropologique où la pulsion de jeu aurait une dimension fondamentalement formative.

¹⁹ J. Grondin, *Play, Festival, and Ritual in Gadamer: On the Theme of the Immemorial in His Later Works*, in *Language and Linguisticality in Gadamer's Hermeneutics*, éd. Lawrence K. Schmidt, Lexington Books, Boston, 2000, p.57

Gadamer fait référence dans *Vérité et méthode* en discutant de l'être du langage, ils appellent et retiennent l'individu y participant au cœur de leur processus...»²⁰ Ce qui se révèle ici, en deçà des liens tissés entre le phénomène du jeu et celui du rituel par l'entremise de leur caractère pulsionnel, c'est l'élément de *participation* qui appartient essentiellement et fondamentalement à l'être du jeu. Ainsi, lorsque Palmer précise que le rituel, à l'instar du jeu, «retient l'individu y participant», c'est tout à la fois le caractère pulsionnel, incontrôlable du jeu et l'élément de participation nécessaire à un tel emportement qui se révèle. Sur ces bases, on comprend mieux comment le jeu est ce processus irréductible à une construction autonome et normative imposée depuis une subjectivité transcendante qui seule déterminerait son expérience, de quelle manière il est cet événement participatif où l'individu qui joue librement se soumet à ce qui l'appelle et le convoque, c'est-à-dire au mouvement du jeu lui-même.

Ainsi, lorsque l'on porte le regard sur l'évolution de la pensée gadamérienne à propos du jeu, on constate que bien au-delà de la simple répétition de thématiques schilleriennes, c'est, encore et toujours, l'élément de participation propre au jeu que Gadamer tente de dévoiler. Dans *Zur Phänomenologie von Ritual und Sprache*, il le fait en soulignant et en explicitant notre implication au cœur de rituels qui nous appartiennent en tant que communauté, et auxquels nous prenons toujours déjà part de telle manière que notre comportement s'y soumet comme ce à quoi il appartient et dont il relève.²¹

²⁰ R. E. Palmer, *Ritual, Rightness, and Truth in Two Late Works of Hans-Georg Gadamer*, in *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*, p.530

²¹ Une discussion complète de la «ritualité» propre à notre être-au-monde devrait faire droit à notre facticité et de notre appartenance à une tradition, le rituel pouvant s'interpréter comme un concept relevant celui de la tradition (cf. Grondin, op. cit. p.57, «le concept de rituel (...) remplacerait alors celui de tradition pour la philosophie gadamérienne et faciliterait en même temps la compréhension que l'on peut en avoir.») Cette discussion devrait de surcroît faire la lumière sur les notions difficiles d'«être l'un avec l'autre» (*Miteinander*) et d'«être l'un pour l'autre» (*Aufeinander*) que *Zur Phänomenologie von Ritual und Sprache* introduit afin d'opérer une distinction entre le rapport à l'autre authentiquement humain, c'est-à-dire tourné vers la compréhension, et le rapport à l'autre muet, bien que signifiant – dans une certaine mesure –, qui décrit celui entretenu dans le rituel, tant humain qu'animal. Toutefois, notre réflexion n'a pas à

Dévoilement qui n'est pas sans conséquences pour notre analyse puisqu'il fait apparaître et précise un trait essentiel au jeu et au rapport que la subjectivité entretient avec lui : le véritable sujet du jeu, le *subjectum* de l'expérience qui y correspond, c'est le jeu lui-même, son mouvement, tel qu'il ordonne et règle l'ensemble des expériences possibles qu'il ouvre pour un individu qui y prend part.²² De même que les rituels lient et obligent à un comportement indiqué et connu de tous les membres d'une communauté, comme dans le cas des rituels funéraires où il est de mise de taire ce qui pourrait entacher le souvenir du défunt, le jeu exige de ceux qui jouent une participation réglée selon ses propres exigences, ses propres conditions. Autrement dit, le jeu possède toujours l'initiative sur le joueur qui ne fait qu'y répondre et en répondre : c'est le jeu qui fait de celui qui joue un joueur, c'est lui qui détermine son mode d'être et les possibilités s'offrent à lui, et ce n'est qu'en abolissant toute distance entre le joueur et le jeu qu'il est possible de penser cet événement. Impossible, en effet, de se conduire comme un joueur pour celui qui n'est pas lié au jeu de telle manière que son activité prend place en son centre.

Ce que l'on peut encore éclairer par une analogie avec le langage : un «appel au secours» n'est qu'un cri de désespoir insignifiant s'il n'est personne à l'horizon pour l'entendre; il n'est, à proprement parler, un appel que lorsque quelqu'un peut (ou pourrait) y répondre, c'est-à-dire prêter secours à celui qui en a besoin. C'est donc par la possibilité d'une réponse adéquate à l'appel, c'est-à-dire d'une réponse qui comprend l'appel comme appel, que l'appel cesse d'être un cri et obtient la présence qui est la sienne propre.

se soumettre à pareille besogne, notre propos étant moins dirigé vers la postérité du phénomène du jeu dans l'œuvre de Gadamer que vers sa signification et sa pertinence vis-à-vis du phénomène de l'art. À cet égard, nous aurons l'occasion de revenir sur la question de l'appartenance à la tradition lorsqu'il sera question de déterminer la signification que peut avoir le jeu de l'art pour un individu appartenant à une communauté vivante de langage, bien que nous laisserons alors de côté la conceptualité particulière à *Zur Phänomenologie von Ritual und Sprache*.

²² Cf. VM, p. 120

Un autre exemple nous est fourni par la confrontation de la pensée gadamérienne à celle d'un autre philosophe, également préoccupé par la manière dont il faut entendre l'apparaître de l'appel dans la réponse, à savoir Jean-Luc Marion. Dans son essai de 1997, *Étant donné*, Marion prend le parti contraire en posant l'antériorité de la réponse sur l'appel afin d'éclaircir la structure d'adonné de l'ego. La difficulté que Marion tente de surmonter est similaire à celle que Gadamer veut affronter par son interprétation du jeu et du phénomène de la compréhension en général, c'est-à-dire la possibilité de penser l'événement du don de sens hors des déterminations d'une dichotomie sujet/objet où la conscience transcendante de la subjectivité déterminerait seule la signification de ce qui fait encontre par une intuition qui remplirait une visée de sens préexistante. L'espoir de Marion est que l'antériorité de la réponse doit pouvoir rendre compte de l'événement du don où, tant la signification de ce qui se donne que la structure propre à la compréhension de soi de l'ego, peuvent être amenés à leur visibilité. Inversement, dès lors que l'on pose l'antériorité de la question sur la réponse, il semble que l'on réduise celui qui reçoit le don, à savoir l'adonné, à «se borner à en subir l'impact et à enregistrer le fait accompli».²³ C'est en usant de l'exemple fourni par une discussion entre deux personnes où l'une tente de séduire l'autre que Marion exprime le plus clairement sa pensée :

«L'appel de la séduction commence ainsi. Pourtant, cet appel reste comme tel nul et non avenu aussi longtemps que son destinataire ne comprend pas ou, le plus souvent, ne veut pas comprendre quel nouveau jeu on lui joue, quel nouveau rôle on lui voudrait faire jouer. Aussi longtemps que cet appel reste implicite (au moins en apparence), il reste pourtant en fait absolument vain, car il n'aura jamais lieu, tant qu'il n'aura pas été explicitement entendu, reconnu, admis – tant qu'il ne se sera «rien passé».»²⁴

²³ J.-L. Marion, *Étant donné*, PUF, coll. Épiméthée, Paris, 1997, p.390

²⁴ Marion, *ÉD*, p.394

En fait, la compréhension de Marion est analogue à celle de Gadamer : il s'agit à chaque fois de penser la primauté du don et l'antériorité de la réponse, c'est-à-dire le pouvoir révélateur de la réponse. Pour les deux penseurs, il ne fait aucun doute que l'appel n'est véritablement appel que dans la réponse bien qu'il en détermine essentiellement les possibilités. La distinction entre ces deux explications repose essentiellement sur la compréhension qu'ils ont de la relation entre l'appel et le don : pour Gadamer, qui demeure ici peut-être plus fidèle à la pensée de Heidegger,²⁵ ces deux termes sont un et même, tandis que pour Marion, qui réfléchit Heidegger à partir de Husserl, le don est à comprendre différemment de l'appel comme tel. Pour ce dernier, si la réponse est antérieure à l'appel dont elle est puissante, le don ne cesse de déterminer avant toute autre chose le caractère même de l'événement signifiant qui se fait jour. À cet égard, Marion apparaît plus phénoménologue qu'herméneute. Néanmoins, il faut continuer d'insister sur la sororité qui unit leur pensée : toujours, l'appel ne se montre que dans la réponse qu'il est à même de susciter, et à chaque fois l'individu qui est saisi par l'appel doit en répondre.

C'est précisément de cette manière qu'il faut entendre l'antériorité du jeu sur le joueur : certes, le jeu n'obtient présence que dans son être-joué, que dans la réponse qu'il obtient du joueur, mais cette réponse n'est possible que sur la base d'un appel qui la précède et en détermine les possibilités. C'est ce qui fera dire à Gadamer que « *«jouer» c'est toujours «être-joué»* »,²⁶ c'est-à-dire soumettre son mode d'être à celui du jeu en déposant son agir au cœur de son événement. En posant de cette manière le primat du jeu et de son mouvement sur la conscience du joueur, Gadamer parvient à jeter les fondements d'une expérience du jeu – et, comme nous le verrons plus loin, de l'art – qui ne soit plus soumise aux diktats d'une subjectivité transcendante : il n'est plus question ici d'expliquer l'être du jeu à partir de considérations psycho-empiriques qui s'érigeraient sur les bases

²⁵ Nous renvoyons à nouveau au 34^e paragraphe d'*Être et temps*.

²⁶ VM p.124

du comportement du joueur pris comme objet, mais uniquement en tenant compte de l'événement même du jeu, de la réalisation de son mouvement depuis son centre.²⁷

Ce mouvement, Gadamer le caractérise comme celui d'un *va-et-vient* incessant et clos sur lui-même déterminé depuis l'intérieur du jeu par un ensemble de règles et d'exigences auxquelles l'individu se soumet. De cette façon, l'individu pénètre dans l'espace fermé du jeu et s'abstrait ainsi au comportement défini depuis les contraintes de la préoccupation et de l'affairement quotidien. Cette participation au jeu est donc une véritable métamorphose où le monde du *Dasein* se transforme de telle façon qu'il se découvre comme joueur, donc changé en son être propre et ouvert à de nouvelles possibilités d'agir. À travers cette métamorphose, cette réduction ou mise entre parenthèses du comportement tourné vers l'utilité, le joueur découvre dans le comportement ludique ce qu'il y cherchait d'abord, à savoir une certaine dimension de liberté. Toutefois, la liberté recherchée et atteinte dans le jeu ne l'est qu'au prix d'une soumission à la structure de son mouvement propre : en choisissant puis en acceptant de jouer, le joueur doit distinguer différents types de conduites afin de déterminer celle qui convient, celle qui est à la mesure du mouvement du jeu. La liberté trouvée dans l'espace ludique est donc fondamentalement négative : elle s'entend comme un retrait hors des buts quotidiens que le plus souvent *on* nous impose et qui, dans tous les cas, ouvrent sans cesse sur de nouvelles préoccupations qui lient notre agir; dans le jeu, ce suspens du futur est lui-même mis en suspens. En se soumettant librement au *va-et-vient* du jeu, le joueur trouve une forme d'agir qui est à soi-même sa propre fin : il ne s'agit plus de mener une action à son terme en vue d'autre chose, mais au contraire d'une action dont le terme est de se répéter sans cesse.

²⁷ Cf. VM p.120

Cependant, la répétition du mouvement en question ne doit pas s'entendre comme la simple reproduction mécanique du mouvement. Répondre à l'appel du jeu, puis choisir depuis l'intérieur de son mouvement un comportement plutôt qu'un autre, c'est nécessairement ouvrir à de nouvelles possibilités, c'est se mettre soi-même en jeu de telle manière qu'une autre réponse devient toujours possible, voire nécessaire. La balle que l'on frappe sur un mur, par exemple, nous revient toujours d'une manière différente sous le coup de l'impulsion que nous lui avons donné : ici, chaque réponse entraîne la nécessité d'une autre, de telle manière que le jeu se construit précisément sur cette possibilité sans cesse renouvelée. Dans tous les cas, avoir le dernier mot est impensable : chaque coup, chaque joute devient la possibilité d'une nouvelle où l'on réussira mieux. Dans le monde du jeu, il ne s'agit jamais de s'acquitter d'un ensemble de tâches, de les mener à leur accomplissement afin de les mettre devant soi et, pour ainsi dire, sous la main, à disposition pour autre chose. Bien au contraire, elles «sont des tâches ludiques parce que le but effectif du jeu n'est pas du tout leur accomplissement, mais l'organisation et la configuration du mouvement ludique lui-même.»²⁸

Autrement dit, l'essence et la signification ultime du comportement ludique se déterminent d'abord et avant tout par la présence que le jeu acquiert grâce à la participation : «organiser et configurer le mouvement ludique lui-même», c'est essentiellement donner au jeu la figure qui lui convient, procéder à la mise en forme de son mouvement en *l'incarnant* par son agir, et ce de telle manière qu'il soit *là* pour celui qui y joue. C'est, en fait, ce que l'expérience de la réussite du jeu révèle : réussir un jeu n'est jamais un terme fixe auquel on s'astreindrait afin de le réaliser une fois pour toutes mais, plutôt, l'accomplissement juste et exact de l'ensemble des tâches auxquelles il fallait se soumettre afin que le jeu soit ce qu'il est. Mais à la mesure de quoi peut-on

²⁸ VM, p. 125

témoigner de la justesse et de l'exactitude de son accomplissement? Qu'est-ce qui doit régler la configuration du jeu et de quelle manière?

Partout il s'agit de s'élever aux exigences que le jeu impose à partir de lui-même : il n'est jamais de mesures externes au jeu à l'aune desquelles on pourrait juger de sa réussite.²⁹ Or, se soumettre adéquatement à ce que l'on exige de nous, cela n'est possible que pour celui qui *comprend* : déterminer son agir à la mesure du jeu, choisir le comportement qui convient afin de configurer adéquatement le mouvement que l'on vise, cela n'est possible que sur la base d'une compréhension des règles et des contraintes que le jeu nous impose. Dans le jeu, «quelque chose y est visé *comme quelque chose*, même si ce qui est visé n'a rien d'un concept, d'une signification ou d'un but, mais ne réside que dans la pure et simple prescription d'un mouvement qui s'impose ainsi en lui-même.»³⁰ Ici, Gadamer marque la distinction profonde qui existe entre le jeu humain et le jeu animal. Dans le jeu des hommes, la raison a toujours part à l'événement et c'est consciemment que l'homme se laisse emporter par le jeu, vise les règles, tâche de les comprendre et d'y soumettre son agir. Autrement dit, la raison est appelée à déterminer formellement le mouvement du jeu en instituant des règles et des limites; institution qui signifie également répétition, puisque ces règles et ces limites elle les trouve là, dans l'appel propre au jeu que sa réponse reprend et donne à voir.

²⁹ Penser la réussite du jeu en terme de «victoire», ce n'est déjà plus penser la réussite du jeu pour elle-même. Être «victorieux», c'est toujours être «victorieux *sur*» quelqu'un : il ne s'agit plus d'un rapport au jeu comme tel, mais plutôt d'un rapport dialectique à l'autre joueur : au victorieux correspond à chaque fois un vaincu, et la signification de la «victoire» repose essentiellement sur cette dialectique. Dès lors que la structure du jeu exige pareille dialectique, elle la reprend en son sein et subsume l'événement de la victoire sous celui de la réussite : qu'il y ait un victorieux et un vaincu signifie que le jeu a réussi et que tous les adversaires s'identifient également à ce qui a réussi, comprenant du même coup leur place dans cet événement. Lorsque nous reviendrons au phénomène d'identification du joueur au jeu, cette distinction entre «victoire» et «réussite» achèvera d'être éclaircie. Notons par ailleurs que la signification de la victoire, telle qu'elle oblige à certains comportements, semble avoir ses véritables implications dans la sphère de la vie publique, et non pas dans l'espace du jeu, où elle représente pour le vainqueur honneurs et récompenses, et pour le vaincu honte et, parfois, réprimandes.

³⁰ *L'actualité du beau*, p.46

Cependant, nous avons déjà vu que la répétition à laquelle nous contrainst le jeu ne saurait être une simple reproduction : il ne s'agit jamais de répéter simplement un donné brut, de le reproduire en tâchant de le réduire le plus adéquatement possible à l'étant donné qui lui sert de modèle. Qui plus est, nous avons également vu que l'appel du jeu ne se donne lui-même comme tel que par la réponse qu'il invite : il n'est jamais proprement donné avant que la réponse ne l'ait articulé, c'est-à-dire avant qu'elle n'ait conféré un sens à sa présence de telle manière qu'il soit effectivement là pour quelqu'un. En visant le jeu *comme* jeu, en dirigeant son intentionnalité vers le mouvement *comme* mouvement, la raison ne fait pas que le reproduire : elle le représente, c'est-à-dire qu'elle confère une présence particulière à ce qui n'en avait pas. Autrement dit, pour la raison également le jeu est affaire de participation : c'est ce que notre analogie avec l'appel au secours laissait déjà entendre. Pour que le cri se fasse appel, se donne *comme* tel, quelqu'un doit pouvoir le comprendre, c'est-à-dire lui conférer un sens et une présence obligeante en le visant *comme* appel. De même, dans le jeu, la raison est entièrement et fondamentalement participative : elle vise un ordre de mouvement afin de le réaliser en son effectivité propre et de s'y soumettre, s'y laisser emporter. Mais parce qu'elle vise quelque chose comme quelque chose, parce que ce qui l'appelle est toujours déjà en quelque sorte reconnu comme ce qu'il est, la compréhension grâce à laquelle la raison constitue ce qui se donne est toujours déjà emportée par l'événement de sens auquel elle donne lieu.

Elle parvient à un tel accomplissement sur les bases d'une sorte d'excès de sa pratique quotidienne, à savoir en déployant diverses façons et moyens pour atteindre certaines fins, lesquelles fins agissent sur la raison, la déterminent, à la mesure de ce qu'elle y comprend. Dans le jeu, toutefois la raison ferme sur lui-même l'espace de cette pratique finalisée dans un mouvement qui ne vise rien d'autre que lui-même : ceci correspond à la réflexivité propre du jeu, sa représentation de l'être même de la raison. En effet, Gadamer remarque que «dans ce jeu de mouvements, les mouvements de ce jeu se disciplinent et

s'ordonnent pour ainsi dire eux-mêmes, comme si ce jeu était lui-même orienté par des buts.»³¹ Le mouvement du jeu répète et représente la forme même de la raison : cette discipline qu'elle déploie dans l'organisation de moyens en fonction de fins diverses que ses préoccupations quotidiennes maintiennent constamment en alerte. Ici, par contre, le mouvement est pour ainsi dire «mis devant» et clos sur lui-même, excédentaire amené à la conscience par la raison qui peut dès lors en dépasser la détermination. En opérant une suspension consciente des visées excédant les exigences du jeu, la raison achève de clore l'espace ludique où elle s'adonne au mouvement qu'elle vise et répète. C'est cette dimension consciente qui fonde à la fois la possibilité de s'abandonner au jeu, de s'y lier de telle façon que l'on puisse mettre le monde de la préoccupation entre parenthèses, et la possibilité de l'auto-représentation accomplie par le jeu.

Pourtant, le joueur ne fait pas que s'y découvrir comme joueur : la représentation propre au jeu ne se limite pas au dévoilement du mouvement réflexif de l'individu. C'est d'abord et avant tout parce que le joueur vise le jeu comme jeu, soumet sa raison et son agir à ce qui l'appelle, qu'il s'y découvre, jouant. Plus précisément : c'est parce qu'il participe au jeu que le mode d'être de sa participation obtient représentation. Ce qui signifie derechef que la représentation accomplie par le jeu exige de la participation au jeu que ce soit d'abord le jeu lui-même qui obtienne représentation. Il ne s'agit donc pas de l'activité représentative d'un sujet transcendant se saisissant d'un objet qu'il aurait à constituer, comme chez Kant ou chez Descartes. Dans le contexte du jeu, c'est depuis l'intérieur même de son événement que la représentation se donne à voir. Ce qui peut également se laisser comprendre à partir du fait que l'on ne peut jamais jouer seul. « «Jouer, exige toujours que l'on «joue-avec» (*Mitspielen*) »³² : la représentation du jeu ne s'effectue pour l'individu que dans la

³¹ *L'actualité du beau*, p.45

³² *L'actualité du beau*, p.46; E. Poulain traduit ici «*Mitspielen*» par «*jouer avec quelqu'un*», traduction par trop subjectivante qui ne correspond ni à la lettre de l'expression, ni à son esprit :

mesure où il accompagne (*Mitgehen*) son mouvement, c'est-à-dire l'incarne par sa compréhension tournée vers l'application dans un comportement qui est adéquat à la chose en question. Ce qui vient de cette manière à la représentation, c'est l'idéalité du jeu, l'organisation même de son mouvement. Que l'on se rappelle à nouveau le phénomène de la réussite du jeu : en tant qu'elle est l'accomplissement juste de la tâche à laquelle le jeu nous soumet, «la réussite d'une tâche met celle-ci sous les yeux, la «représente»...»³³ Ce qui est réussi, et donc compris, ne se mesure qu'à l'aune du jeu. Conséquemment, la conscience de la réussite implique nécessairement le dévoilement de ce qui est réussi : ce dévoilement est la «représentation de soi» de l'idéalité du jeu accomplie par la visée de et la participation à son sens. Toutefois, l'exemple de la réussite n'est qu'un cas extrême de cet accomplissement puisque le sens du jeu ne repose pas tant dans sa réussite que dans l'identification du joueur au jeu, dans sa participation authentique. Se soumettre au jeu, s'y laisser emporter en déterminant son comportement en fonction de ce qui fait encontre, exige d'ores et déjà que le jeu ait une signification pour nous, qu'il nous interpelle d'une manière qui ait du sens. Dès lors que l'individu participe au mouvement du jeu, son comportement repose sur une certaine représentation du mouvement, une ouverture sur son idéalité qui lui confère présence. C'est cette présence que le joueur accompagne par sa participation, et de telle manière que c'est précisément en l'accompagnant, en y participant, qu'elle est présente pour lui et de cette façon. C'est ce que l'on pourrait nommer l'incarnation nécessaire du sens. Le jeu est parfaitement «insensé» s'il ne se trouve personne pour y jouer, ce qui ne

«*Mitspielen*», que la traduction anglaise de Nicholas Walker rend par «*playing along with*», signifie d'abord et avant tout l'élément participatif propre au jeu, participation qui ne se réduit pas nécessairement à la présence d'un autre joueur. Les thèses de Gadamer sont à cet égard très claires, et il faut entendre l'expression «jouer-avec» de la même manière que l'on comprenait l'«être-joué», c'est-à-dire comme une limite imposée à la subjectivité dans la constitution de l'événement du jeu. Notons par ailleurs la proximité lexicale avec le terme heideggerien «*Mitsein*», l'«être-avec», lequel correspond également à une limite phénoménologique de la compréhension de la subjectivité. Cf. paragraphe 25 d'*Être et temps*.

³³ VM, p.126

signifie pas pour autant que le jeu soit dépendant, en sa signification propre, du joueur. En fait, tant la représentation du jeu que la participation du joueur sont déterminés depuis l'événement même du jeu, depuis le don du jeu à un individu qui en est saisi – la réponse du joueur à l'événement qui le saisit achève seulement de le clore en une unité signifiante parvenant à la représentation. Et ceci ne cesse pas d'être vrai lorsque l'on tente de penser la relation entre la représentation du jeu et un spectateur qui y assisterait. De lui également il faut dire qu'il participe à ce qui se joue devant lui, et peut-être faut-il le dire de lui plus que de tout autre.

À l'instar de l'intentionnalité propre au joueur, il n'est pas question pour le spectateur qui comprend ce à quoi il assiste de viser le jeu pour une autre finalité que le jeu lui-même : pour le spectateur également, le monde du jeu est clos et ne se laisse absolument pas réduire à une finalité qui lui soit extérieure. De même, on se trompe lorsque l'on pose une distance entre le jeu et le spectateur grâce à laquelle ce dernier serait en mesure de constituer sa propre expérience du jeu. Gadamer offre à cet égard un exemple percutant : «il suffit de regarder le public au moins une fois à la télévision, lors d'un tournoi de tennis! On s'y tord purement et simplement le cou. Personne ne peut s'abstenir d'accompagner le jeu.»³⁴ Si l'on s'y «tord le cou», c'est parce que l'on comprend le jeu et que l'on vise son mouvement en s'y soumettant : celui qui ne comprendrait pas la partie ne serait pas intéressé par son mouvement, et il y a fort à parier que la curiosité des premiers moments qui lui faisait suivre avidement la balle des yeux ferait rapidement place à une lassitude qui le pousserait à détourner son attention – et son intention – du déroulement de la partie. Autrement dit, le mouvement du jeu, son idéalité, n'obtient présence et représentation pour le spectateur que lorsqu'il participe activement à son sens. Toutefois, le spectateur a cet avantage sur le joueur dans la mesure où le jeu se

³⁴ *L'actualité du beau*, p.46

donne à lui dans son mouvement effectif et effectué : pour le spectateur, qui n'a pas à *incarner* le jeu ainsi que le fait nécessairement le joueur, le jeu s'offre en représentation comme la totalité signifiante de son idéalité s'accomplissant. C'est encore ce que le concept de «représentation» laisse entendre : représenter, c'est toujours représenter pour quelqu'un, de même qu'une signification n'est signifiante que pour quelqu'un qui soit à même d'y découvrir un sens.³⁵ L'achèvement de la représentation en son être propre repose sur le fait qu'elle se donne à quelqu'un pour qui elle est représentation de quelque chose. S'il est exact que le jeu accède à la représentation pour les joueurs dès lors qu'ils jouent, la signification du jeu en question relève en fait de l'ensemble du mouvement qui s'accomplit. Or, c'est l'ensemble de ce mouvement signifiant qui se donne et se représente pour le spectateur, c'est-à-dire l'ensemble de ce que les joueurs s'affairent à incarner. Le spectateur, en tant qu'il vise l'organisation totale du mouvement lui-même, vise en fait l'idéalité du jeu comme telle : en se «laissant prendre au jeu», il achève en quelque sorte de manière encore plus complète la clôture du jeu sur lui-même et la représentation de son sens. En fait, c'est à chaque fois *pour un spectateur*³⁶ que le jeu se joue, ce que Gadamer confirme dans *L'actualité du beau* en précisant :

«On y fait un premier pas vers la communication humaine. Si quelque chose est représenté, ne serait-ce que le mouvement du jeu lui-même, cela vaut aussi pour le spectateur : il vaut pour lui qu'il y vise également ce quelque chose; de la même façon que je deviens pour moi-même, en

³⁵ Cf. VM, p.126-128. Notons par ailleurs que la compréhension la plus traditionnelle de ce concept ne cesse d'impliquer la relation de la représentation à un sujet qui la constitue où la contemple.

³⁶ La question de savoir ce qu'il en est dans le cas de jeux où, de toute évidence, nul spectateur n'est attendu – pensons ici à un jeu de cartes tel que le «Solitaire» – trouvera sa résolution un peu plus loin lorsqu'il sera question de représentations musicales ou littéraires qui ne veulent expressément être entendues de nul autre que celui qui joue ou lit.

jouant, mon propre spectateur. C'est à la représentation du jeu que revient la fonction de clore l'ensemble d'un processus...»³⁷

Or cela continue d'être vrai lorsqu'on joue seul : là aussi il s'agit d'accompagner le mouvement du jeu de telle manière que cela réussisse. Que ce soit dans le cadre d'une activité purement ludique, comme un jeu de cartes en solitaire, ou dans un cadre plus artistique, comme la lecture que l'on accomplit seulement pour soi, l'exigence est encore est toujours la même : que cela réussisse, que cela parvienne à la représentation pour soi. Par ailleurs, que notre analyse du jeu le dévoile comme trouvant complétude dans la représentation de son idéalité pour quelqu'un, cela ne peut faire autrement que de nous guider vers le phénomène de l'œuvre d'art. N'est-ce pas Hegel qui disait déjà de l'œuvre d'art qu'elle est la manifestation sensible de l'idée? Et, de manière plus générale, l'œuvre d'art n'est-elle pas précisément destinée à un public convié à la compréhension de sa signification? Aussi, le pas accompli dans le jeu en direction de la communication humaine n'est-il pas toujours déjà visé par l'être même de l'œuvre d'art? À la lumière de ces questions, la poursuite de nos efforts trouve détermination et direction : il s'agit désormais de vérifier dans quelle mesure les résultats de notre analyse à propos du jeu peuvent s'avérer significatifs en regard de l'être de l'œuvre d'art. Est-il seulement possible de parler du «jeu de l'art» à partir de ces acquis?

³⁷ *L'actualité du beau*, p.45

II

Le jeu de l'art : don et signification

«D'ailleurs, dans la peinture, l'imagination
a toujours quelque chose à faire, et c'est un
peintre qui représente toujours en beau.»

Montesquieu, pensée 958

Le texte de *Vérité et méthode* semble offrir une réponse provisoire à cette dernière interrogation. En effet, aussitôt le thème de la représentation établi, Gadamer opère le passage de l'explicitation du jeu comme tel au «jeu de l'art» proprement dit. Pour ce faire, il invoque un processus particulier qu'il nous faudra éclaircir, à savoir la «transmutation en œuvre», «*die Verwandlung ins Gebilde*» :

«La transformation par laquelle le jeu humain atteint son véritable accomplissement, qui est de devenir art, je l'appelle *transmutation en œuvre*. Ce n'est que par cette transformation que le jeu répond à son idée de sorte qu'il peut être conçu et compris en tant que tel. (...) La transmutation signifie que quelque chose est d'un coup et en totalité autre chose et que cette autre chose, qu'il est en vertu de la transmutation, est son être vrai au regard duquel son être antérieur est nul et non avenu.»³⁸

Que la transmutation opère un changement au niveau ontologique, qu'elle ne soit pas une simple et banale transformation de la figure ou du visage de ce qui la subit, mais un processus à travers lequel l'être même du jeu cesse d'être ce qu'il est pour devenir autre chose, voilà qui ne peut faire autrement que de jeter

³⁸VM, p.128-129

le doute sur notre thèse selon laquelle l'être du jeu et celui de l'œuvre d'art sont en une parenté ontologique : lorsque l'un y est, l'autre n'y est plus, dissout par la présence même de ce qui en a pris la place. Mais est-ce bien ainsi qu'il faille interpréter ce passage?

Le jeu, disions-nous un peu plus tôt, se présente au joueur comme un appel, une convocation qui ne se montre en tant que telle que dans la réponse participative du joueur. Afin d'illustrer ce propos, nous avons fait intervenir la pensée de Jean-Luc Marion selon laquelle il était nécessaire de poser, contre Gadamer, l'antériorité de la réponse sur l'appel. Puis, nous avons réduit cette contradiction en montrant que tous deux posaient en fait la primauté du don sur la réponse – bien que la signification du don pour quelqu'un, que Marion réduit à l'«appel» proprement dit, exige nécessairement qu'il se montre, qu'il apparaisse à quelqu'un qui puisse en faire sens par sa réponse. C'est également ce que voulait illustrer notre exemple de l'«appel au secours» : la réponse de l'autre donnait l'appel comme appel, opérait une transformation essentielle sur la nature du dire en question, et ce de telle manière que le cri insignifiant de désespoir cessait littéralement d'être afin de devenir un véritable appel au secours. À chaque fois, donc, quelque chose cesse d'être ce qu'il est dès l'instant où quelqu'un participe, par sa réponse, à et de son événement. C'est cette structure de l'événement du jeu qui nous a conduit à repérer l'idéalité de son mouvement, la véritable signification de sa configuration telle qu'elle se donne dans la représentation. Il apparaît maintenant que *c'est cette même structure appel/réponse qui prend désormais la forme de la «transmutation en œuvre»,* pour laquelle il y va également de la métamorphose essentielle d'un être. Toutefois, il n'est plus question ici du jeu comme jeu, mais du jeu comme «jeu de l'art» : la transmutation permet au simple mouvement ludique de cesser d'être ce qu'il est afin de devenir une œuvre d'art formée et reconnue en sa stature propre, *«ein Gebilde»* : «Le concept de métamorphose (*Verwandlung*) vise donc à caractériser le mode d'être, autonome et supérieur, de ce que nous avons appelé figure

(*Gebilde*).»³⁹ Qu'est-ce qui est à l'œuvre ici, et comment ce processus est-il qualitativement différent de celui que nous avons déjà dévoilé à propos de l'événement du jeu?

a) La dialectique question/réponse

C'est vers la «réponse» qu'il convient de se tourner en premier lieu puisque c'est elle qui faisait apparaître l'appel comme appel, se donnant ainsi à tout le moins l'apparence d'être responsable de la métamorphose que subissait le cri. Qu'est-ce qu'une réponse? Il ne s'agit certainement pas de quelque chose de passif, et c'est se tromper sur la nature de la réponse, ou à tout le moins est-ce en détourner le sens véritable, que de comprendre la simple réaction à un stimulus comme une réponse; le réflexe n'est jamais une réponse. De toute évidence, la réponse se situe dans le domaine de l'intentionnalité puisqu'elle vise à chaque fois quelque chose comme quelque chose : de même que la réponse à un appel vise en cet appel ce qui la convoque comme exigence, la réponse à une question vise, très précisément, ce qui est en question.

Ce qui nous amène à découvrir un autre trait essentiel de la réponse, à savoir que l'ordre de la dialectique question/réponse repose, à l'instar de celui qui articulait la dialectique de l'appel et de la réponse, sur une antériorité de la question. Cette dernière heurte la conscience en s'imposant à elle comme quelque chose qui ne relève absolument pas de son initiative. Elle surgit dans l'expérience, c'est-à-dire là où les schèmes de préconceptions, l'ensemble des expériences et des compréhensions – des réponses – qui ouvraient déjà sur la chose en question, sont abolis par l'événement et où, donc, le savoir fait défaut, appelant à une nouvelle réponse.⁴⁰ Dans le cas de l'œuvre d'art, tant Gadamer

³⁹ VM, p.131

⁴⁰ Pour une discussion plus serrée de la dialectique question/réponse, voir la section intitulée «La primauté herméneutique de la question», dans VM (nous nous référons ici plus particulièrement aux pages 388-389). En ce qui a trait à l'expérience, et à son caractère négatif, cf. VM «Le concept d'expérience et l'essence de l'expérience herméneutique», p.369 et sq.

que Heidegger parlent du *coup* (*Stoß*), de la *surprise*, que l'être même de l'œuvre d'art, sa facticité, représente pour celui qui en fait la rencontre.⁴¹

C'est à cette interprétation gadamérienne du rapport entre la réponse et la question, située cette fois dans le contexte élargi d'une réflexion sur l'ontologie gadamérienne du langage, que Günter Figal s'attarde en réfléchissant sur la façon dont toute réponse est orientée par un «agir de la chose elle-même», «*ein Tun der Sache selbst*» :

« Parce que tout dire doit être compris comme une réponse, tout ce qui est amené au langage doit déjà avoir été dévoilé linguistiquement tout en posant l'exigence d'être dit à nouveau. (...) La structure d'un événement confirme sa validité par la dialectique de la question et de la réponse, et cela est ainsi en fonction de la question qui est pensée depuis le déjà-dit.»⁴²

La réponse est pour ainsi dire le «parcourir» d'un *Dasein* s'engageant dans la direction de ce qui est mis en question. C'est, en fait, précisément ainsi qu'il faut comprendre la question, c'est-à-dire comme l'ouverture d'une voie, d'une direction, pour une réponse possible qui s'y risque en visant la chose en question. Et l'événement de l'œuvre d'art n'y échappe pas. À dire vrai, elle articule de manière éminente et singulière cette dialectique question/réponse : en tant que chaque œuvre d'art est cet événement unique où il y va à chaque fois du don de quelque chose d'absolument particulier et d'irréductible, elle apparaît

⁴¹ Cf. *L'actualité du beau*, p.59 : «Il s'agit d'un coup, d'un coup qui nous renverse, d'un coup qui nous arrive à travers cette singularité dans laquelle toute expérience artistique vient à notre rencontre.»; M. Heidegger, *L'origine de l'œuvre d'art*, p. 73 : «c'est le simple *factum est* qui veut être maintenu dans l'ouvert; ceci : qu'ici soit advenu une éclosion de l'étant, et qu'elle advienne encore, précisément en tant que cet être-advenu; ceci : qu'une telle œuvre est plutôt que de n'être pas. Ce choc (*Stoß*): que l'œuvre soit cette œuvre...» Ces passages laissent penser que l'œuvre d'art est pour ainsi dire *question par excellence* puisque ce n'est pas tant sa signification qui se dérobe à nos attentes de sens, que son être même, son existence, qui fait encontre de telle manière que le *Dasein* est nécessairement pris au dépourvu face à elle. Nous verrons plus loin que ce trait existentiel de l'œuvre d'art repose fort probablement sur l'absolue singularité de sa présence, son unicité et son originalité fondamentales et essentielles.

⁴² G. Figal, *The Doing of the Thing Itself: Gadamer's Hermeneutic Ontology of Language*, in «*The Cambridge Companion to Gadamer*», éd. R. J. Dostal, CUP, Cambridge, 2002, p.110-111

nécessairement sous la guise d'une question qui nous frappe, sous les auspices d'une compréhension qu'il nous *faut* accomplir.⁴³ C'est de chaque œuvre réussie que l'on peut dire qu'elle nous contraint à une remise en question de ce que nous connaissions déjà, qu'elle nous fait prendre conscience, en les heurtant et les questionnant, des préjugés qui façonnent la manière dont nous approchons une œuvre d'art.⁴⁴

⁴³ Dans un trait qui n'est pas sans rappeler l'injonction d'un impératif moral, Gadamer affirme en p.109 de *VM* : «Même quand nous entendons de la musique pure, il nous *faut* la comprendre. Et c'est seulement quand nous la comprenons, lorsqu'elle a pour nous sa «clarté», qu'elle nous est présente comme forme artistique.» (nous soulignons) Puis, p.115, «Il *n'est pas permis* de repousser l'expérience de l'art dans le champ de la conscience esthétique qui n'engage à rien.» Enfin, p.136, «On méconnaît l'obligation qu'impose l'œuvre d'art quand on tient pour libres et indifférentes les variations possibles de la représentation.» Dans quelle mesure est-il pertinent – ou seulement possible – d'interpréter ces passages comme les fondements implicites d'une «éthique herméneutique», cela reste pour nous sans réponse. Néanmoins, la force de ces énoncés a su en inspirer plus d'un à tirer l'esthétique gadamérienne dans cette direction. Parmi tant d'autres, nous mentionnerons à titre d'exemple le «dialogue» entre Mary Devereaux (*Can Art Save Us? A Meditation on Gadamer*, in *Philosophy and Literature* 15, 1991) et Kenneth L. Buckman (*Gadamer on Art, Morality, and Authority*, in *Philosophy and Literature* 21, 1997). Bien que les fondements de leurs réflexions soient mal assurés et ne reflètent pas adéquatement la pensée de Gadamer – surtout le dernier Gadamer, celui d'après *L'actualité du beau* – ces courts essais se révèlent d'intérêt en raison de la manière dont ils parviennent à dresser un tableau représentatif de l'état de la question.

⁴⁴ Notons que c'est la réflexion touchant à la nature et à la valeur des préjugés pour la compréhension, menée dans la première partie de la section intitulée *Les grandes lignes d'une théorie de l'expérience herméneutique*, et plus particulièrement les pages 319 à 321, qui ouvrira au thème de la dialectique question/réponse développée quelques 60 pages plus loin. Chose étrange, la manière dont Gadamer parvient à lier ces deux thématiques n'est pas sans faire écho à l'idée cartésienne de méthode, la question étant d'abord et fondamentalement l'obligation de mettre en doute nos préjugés et de suspendre son jugement. En effet, l'ouverture à l'«autre», qui est en fait ouverture à l'altérité de la chose qui se dévoile comme question dans l'expérience de son encounter, exige d'abord que nous procédions à la «suspension fondamentale de nos préjugés» (*VM*, p.321), donc d'une certaine forme de jugement. Poser une question, de dire Gadamer, c'est toujours se mettre soi-même et ses pré-compréhensions en question : c'est suspendre, pour un temps, la réponse fournie par notre préjugé. Ainsi, la vérité qui se fonde dans la compréhension exige le même pas que la méthode cartésienne ! Certes, plusieurs nuances s'imposent, et il est impératif de garder ce fait à l'esprit. Néanmoins, demeure la difficulté déconcertante de penser que le sujet est investi du pouvoir de remettre ainsi ce qui assure la compréhension qu'il a de lui-même en question, pouvoir relevant selon toutes apparences d'une autarcie et d'une indépendance du sujet qui n'est pas sans rappeler l'ontologie de la subjectivité dont Gadamer tente pourtant de se libérer. On peut peut-être surmonter cette difficulté si l'on pose qu'une telle suspension du jugement n'est possible que dans la mesure où l'individu est amené à prendre conscience, dans une expérience où une question surgit, d'une altérité possible qu'il reconnaît comme telle. Après tout, le doute est précisément la forme que prend pour la conscience la possibilité d'une expérience en porte-à-faux avec ses propres connaissances.

Toutefois, cette question qu'est l'œuvre d'art est elle-même réponse à quelque chose qu'elle tente de dévoiler, elle est elle-même déjà engagée dans la structure dialectique de la question et de la réponse : parce que tout dire s'appuie sur une compréhension de ce qui est dit, tout énoncé est également une forme de réponse, d'interprétation de la chose en question. À cela non plus, l'art ne se dérobe pas.⁴⁵ Aussi, notre réponse à la question de l'œuvre doit viser ce qui articule essentiellement la dialectique qui se donne comme question dans l'œuvre : elle doit viser la chose en question. C'est donc en soumettant ses visées de sens aux exigences de la chose en question que la réponse peut prétendre à l'authenticité. Cette soumission, que nous avons déjà dévoilée dans notre analyse de la structure du jeu, correspond à «l'agir de la chose même» sur notre compréhension : toute réponse s'articulant dans l'horizon ouvert par une question est déterminée – au moins partiellement – par la manière dont la chose en question s'y déploie elle-même.

Afin d'assurer notre compréhension du processus de la réponse, on peut à nouveau s'en remettre à la réflexion de Jean-Luc Marion dans *Étant donné*. Au tout début du livre III, Marion traite du processus d'*anamorphose* qu'il caractérise ainsi :

«Que le phénomène n'accède à sa visibilité que par la voie d'une donation; que, pour monter au paraître, il doive traverser une distance (un «ailleurs») qui l'en sépare et donc s'y rendre (au double sens d'y

Cependant, il s'agit encore et toujours d'une décision, d'une résolution du sujet qui se détermine à suspendre son jugement, à le mettre en question de manière consciente, ce qui exige de poser la possibilité pour le *Dasein* de se mettre à distance des préjugés et des compréhensions qui forment pourtant la totalité de la connaissance qu'il a de lui-même. Rien, dans l'œuvre de Gadamer, n'est à même de justifier ce pouvoir de la conscience sans réintégrer, par le fait même, une forme (affaiblie, peut-être) de transcendance de l'ego. Reste à savoir dans quelle mesure les thèses gadamériennes peuvent accepter de donner un tel statut à la conscience. Nous laissons donc cette question ouverte, bien que la question de la réflexivité ait à nous occuper plus loin.

⁴⁵ Notons que c'est précisément en tant qu'énoncé, «*Aussage*», que Gadamer comprend le langage de l'art, ainsi que l'indique le titre du huitième volume des *Gesammelte Werke* : «*Kunst als Aussage*», «*L'art comme énoncé*». La nature de l'énoncé de l'œuvre d'art devrait devenir plus clair au fil de la présente analyse.

parvenir et de s'y abandonner); que ce surgissement se déroule suivant un axe immanent, sur lequel le Je doit venir s'aligner pour y recevoir un apparaître – tout cela définit un des traits essentiels du phénomène donné, son anamorphose.»⁴⁶

La thèse que Marion présente ainsi exige d'être comprise adéquatement afin que l'on puisse en saisir la véritable proximité avec celle de Gadamer. De manière générale, l'anamorphose signifie une transformation que l'on fait subir à quelque chose afin de mieux voir ce qui veut ou doit l'être. Ainsi, en médecine, on altérera l'image rendue par un rayon-x en grossissant, comme sous l'effet d'un miroir convexe, la partie de l'image qui nous intéresse mais que l'on est en peine de voir étant donné la petitesse de sa taille. Cet exemple permet de comprendre ce que Marion veut dévoiler, à savoir que la donation du phénomène ne signifie pas nécessairement qu'il se montre, c'est-à-dire qu'il accède au paraître et à la signification. À cet égard, il convient de répéter ce qui continue malgré tout d'assurer la distinction fondamentale entre cette pensée du donné et celle de Gadamer, à savoir que pour ce dernier le don de l'être et son dévoilement par le langage ne sont pas à distinguer. C'est ce que laisse clairement entendre la structure de la dialectique question/réponse, où toute question, et donc toute compréhension du don, s'inscrit d'emblée dans la sphère du langage où ce qui est en question a toujours déjà été dévoilé. Autrement dit, pour Gadamer il n'est jamais aucun don qui nous soit fait qui n'ait déjà été reçu puis transmis jusqu'à nous : à toute donation correspond une ouverture déjà accomplie et qui, pourtant, exige d'être accomplie à nouveau. C'est ce que le commentaire de Figal montrait, et c'est également ce que confirme ce passage célèbre tiré de *Vérité et méthode*, et sur lequel nous aurons l'occasion de revenir : «L'être qui peut être compris est langage.»⁴⁷ Il s'agit en fait de l'élément linguistique qui porte et détermine essentiellement notre être-au-monde.

⁴⁶ J.-L. Marion, *ÉD*, p.174 (nous soulignons).

⁴⁷ VM, p.500

Pour Marion, par contre, l'antériorité du don sur toute forme de question (ou de réponse) fait en sorte que son apparaître exige quelque chose de plus, quelque chose qui soit à même de lui conférer sens et, par-là, d'ouvrir sur l'être de ce qui se donne. Cela, c'est l'anamorphose qui doit l'opérer en procédant à «l'identification entre le phénomène qui *se* donne et le don qui *se* montre.»⁴⁸ L'ego qui reçoit le don doit opérer une transformation, tant sur sa propre personne que sur ce qui se donne, à même de faire apparaître le phénomène *comme* donné, c'est-à-dire de conférer une signification au donné de manière à ce que celle-ci identifie et s'identifie à celui-là : le *je* doit s'aligner sur l'axe immanent du surgissement afin que celui-ci ait lieu. S'aligner de la sorte, ce que l'on peut également rendre par «se déplacer depuis l'intérieur de l'événement du don à la mesure des exigences de ce qui se montre», voilà qui ne doit pas nous apparaître si différent de ce que nous caractérisions déjà comme une «soumission aux exigences du jeu», ou encore comme la détermination de la réponse en fonction de la direction ouverte par la question. Toutefois, l'anamorphose implique plus qu'un simple déplacement du *je* sur l'axe immanent du surgissement : ce que ce déplacement donne à voir, à savoir le phénomène qui se montre, n'apparaît que sur la base de ce déplacement qui le donne à être. Autrement dit, la réponse qui se laisse penser comme anamorphose est plus que ce qu'elle sait d'elle-même : elle est, comme toute forme de compréhension, une participation active à et *constitutive de* l'événement qui la suscite et l'appelle. Or, en tant qu'elle relève de la structure de la réponse, la «transmutation en œuvre», «*die Verwandlung ins Gebilde*», est un tel processus actif reposant sur la participation à et de l'événement de l'œuvre grâce auquel *celle-ci parvient à sa représentation (Darstellung*⁴⁹), c'est-à-dire se constitue et se montre en tant qu'œuvre.

⁴⁸ J.-L. Marion, *ÉD*, p.166

⁴⁹ Bien que *Vérité et méthode* accorde beaucoup d'importance au traitement du concept de *Darstellung*, de représentation, nous n'en ferons pas autant. Nous trouvons justification pour ce

b) L'accomplissement (Vollzug) de l'art

Essentiellement, l'accomplissement qui mène à la représentation de l'œuvre n'est pas à distinguer du processus grâce auquel le jeu accède à la représentation. Toutefois, ce n'est plus l'idéalité et la configuration d'un mouvement qui accède à la représentation, mais la signification d'une œuvre d'art.

«Ainsi l'expression employée, celle de «transmutation en figure» (*Verwandlung ins Gebilde*) signifie que ce qui existait auparavant n'existe plus, mais aussi que ce qui existe maintenant, ce qui se représente dans le jeu de l'art, est le vrai qui subsiste.»⁵⁰

La «subsistance du vrai» exprime le processus par lequel ce qui a toujours été là, *sous* quelque chose qui le recouvrait, est à s'accomplir afin de se manifester. Dans le cas du jeu de l'art, cela signifie que l'idéalité du jeu se détache «de l'action représentative [(et participative, ajouterions-nous)] des joueurs pour ne plus consister que dans la seule manifestation de ce à quoi ils jouent.»⁵¹ Qu'elle s'en détache ne signifie pas pour autant qu'elle cesse d'en relever, ainsi que le remarque Gerald Bruns lorsqu'il s'interroge sur la manière dont une œuvre d'art se donne à être :

«La réponse est à l'effet que cela se produit dans notre rencontre avec l'œuvre, c'est-à-dire que ce qui fait encontre est l'apparaître même de

choix dans le fait que ce concept tend à perdre de son importance dans l'œuvre ultérieure de Gadamer, celle-ci faisant plutôt cas des processus et des concepts qui rendent toute représentation possible. C'est également ce que remarque Jean Grondin : «[Après *Vérité et méthode*] Gadamer préfère parler d'accomplissement (*Vollzug*), d'un accomplissement-ensemble, reprenant ainsi l'usage qu'en faisait le jeune Heidegger»; Cf. *Play, Festival, and Ritual in Gadamer : On the Theme of the Immemorial in His Later Works*, p.53. Aussi, en réduisant le concept de représentation à la manifestation de ce qui est visé et se montre par son accomplissement (*Vollzug*), puis en explicitant la structure du jeu, de la transmutation en œuvre, de l'imitation et du symbole, nous sommes confiants de pouvoir produire une interprétation adéquate des thèses gadamériennes.

⁵⁰ VM, p.129

⁵¹ VM, p.128

l'œuvre, lequel n'est pas un événement qui se bornerait à reproduire une production originale; c'est en fait l'émergence de l'original lui-même.»⁵²

Bruns insiste bien sur le fait que l'œuvre se donne à être au gré de sa rencontre, c'est-à-dire d'un événement où elle fait rencontre pour un individu. Ce que l'on peut encore confirmer par la définition qu'il offre à la page suivante :

« «Transmutation en œuvre», un processus de formation grâce auquel l'œuvre se matérialise *en tant que* cette chose qu'elle est dans l'expérience que nous en faisons – quelque chose qui se produit, encore et encore, chaque fois que nous en faisons l'expérience. »⁵³

Par ailleurs, que la transmutation en œuvre soit ce processus où l'œuvre apparaît *en tant que* ce qui se donne dans l'expérience que quelqu'un en fait, cela signifie qu'elle est soumise à un dévoilement par un «langage», un dévoilement herméneutique qui ne saurait s'accomplir que *pour* quelqu'un qui peut reconnaître un sens à ce qui fait rencontre, que pour quelqu'un qui comprend.⁵⁴ C'est, en somme, ce que notre analyse de la dialectique question/réponse devait montrer : dès lors que quelque chose se donne, cela se donne *comme* quelque chose et *pour* quelqu'un, à savoir dans l'ouverture du «langage vivant»;⁵⁵ il n'y a d'expérience véritable que sous le coup d'une question, et de question

⁵² G. Bruns, *The Hermeneutical Anarchist: Phronesis, Rhetoric, and the Experience of art*, in *Gadamer's Century: Essays in Honor of Hans-Georg Gadamer*, éd. Jeff Malpas, Ulrich Arnsward, and Jens Kertscher, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2002, p.61

⁵³ *Op. cit.* p.62 (nous soulignons)

⁵⁴ Bien que nous aurons l'occasion d'y revenir, il convient de souligner dès maintenant l'aspect *cognitif* et *créateur* de la reconnaissance, ce que l'expression anglaise «to make sense of» (littéralement : «*faire sens de*») laisse clairement entendre.

⁵⁵ L'expression «langage vivant» veut désigner la situation existentielle de l'individu dans une tradition qui le porte, dans une culture qui est signifiante pour lui au présent, c'est-à-dire ouvre sur son monde. On comprend cette expression en opposition au «langage mort», à savoir celui qui est déposé par écrit et exige la lecture, le souffle vivifiant de l'esprit pour s'ouvrir en sa signification et ouvrir en retour sur un monde. Cf. VM, p.183: «Dans [le déchiffrement de l'écriture] et son interprétation se produit un miracle : la transformation d'étranger et de mort, en quelque chose d'absolument co-présent et familier»; p.384 «C'est précisément ainsi que quiconque se dégage par la réflexion du rapport vivant à la tradition en détruit le sens véritable.» Voir également, l'article de James Risser, *The Voice of the Other in Gadamer's Hermeneutics*, in *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*, éd. Lewis Edwin Hahn, «The Library of Living Philosophers, vol. XXIV», Chicago, 1997, p.389-402

authentique que dans l'ouverture déjà accomplie, et pourtant encore à accomplir, du langage. Comment saisir, dès lors, ce que Gadamer entend lorsqu'il affirme que ce qui se montre est en quelque sorte «détaché de l'action représentative des joueurs»?

Que l'œuvre d'art se «détache» de l'activité des joueurs, cela signifie que celle-ci disparaît, pour ainsi dire, afin de laisser apparaître ce qui se montre. Lorsque la transmutation a véritablement cours, seule la manifestation de ce qui se montre retient l'attention pour elle-même, précisément parce qu'elle est ce qui veut être vu. Par contre, que l'activité des joueurs disparaisse ne conduit pas nécessairement à admettre qu'elle ne soit plus effective : le saut qu'opère la transmutation, l'instant insaisissable de la disparition de l'activité des joueurs, correspond on ne peut plus intimement à l'accomplissement (*Vollzug*) même de cette activité. J. M. Baker l'a bien vu : « La disparition de l'interprétation est un moment herméneutique (...), la phase où la compréhension du poème devient participation à sa signification.»⁵⁶ Lorsque la participation au jeu de l'art réussit, lorsque l'œuvre parvient à sa pleine manifestation, c'est que la compréhension a véritablement lieu et ce de telle manière qu'elle permet une identification de celui qui comprend à ce qui est compris : «Les joueurs ou l'écrivain n'existent plus, seul existe désormais ce qu'ils jouent.»⁵⁷ C'est déjà en ces termes que nous caractérisions l'essence de la véritable réussite du jeu, à savoir l'identification du joueur au jeu.⁵⁸ C'est également ainsi que Baker explique la disparition de l'interprétation devant ce qui se manifeste et l'identification de celui qui comprend à ce qui est compris : «À partir de ce moment, le poème fait partie de nous, son langage accompagnant et informant notre expérience du monde.»⁵⁹

⁵⁶ J.M. Baker, *Lyric as Paradigm: Hegel and the Speculative Instance of Poetry in Gadamer's Hermeneutics*, in «The Cambridge Companion to Gadamer», éd. R. J. Dostal, CUP, Cambridge, 2002, p.148

⁵⁷ VM, p.130

⁵⁸ *supra*, p.18

⁵⁹ J. M. Baker, p.148. On peut déjà entrevoir, dans ce commentaire, la marque, l'impression que laisse l'expérience de l'œuvre d'art sur l'individu : dès lors que la participation mène à

C'est dire que la participation à l'événement de compréhension ne cesse pas dès lors qu'elle réussit : c'est au contraire son accomplissement – le processus actif de son exercice – total et effectif qui la fait disparaître devant ce qu'elle vise.

Ainsi, la manifestation de l'œuvre, l'accomplissement de sa représentation (*Darstellung*), repose sur une participation à l'œuvre qui est constitutive de son événement. Toutefois, notre analyse a voulu faire un pas de plus en dévoilant comment cette participation s'opérait toujours dans l'orbe du langage. Ce qu'il nous faut désormais découvrir, c'est la manière dont la participation herméneutique parvient à constituer, construire l'œuvre comme œuvre. À cet égard, Gerald Bruns fournit une fois de plus une impulsion appréciable à nos efforts d'analyse :

«Notre rencontre avec l'œuvre d'art est un événement où ce que Gadamer appelle l'«identité herméneutique» de l'œuvre se montre dans toute son originalité et son unicité. L'identité herméneutique n'est pas quelque chose qui puisse se traduire en une signification, mais quelque chose qui exige d'être construit en tant que cette forme occasionnée par l'événement de l'œuvre. Dans *Vérité et méthode*, Gadamer appelle cet événement la «transmutation en œuvre», «*die Verwandlung ins Gebilde*»...»⁶⁰

Que l'identité herméneutique ne puisse «se traduire», mais qu'elle exige plutôt d'être «construite», cela rend adéquatement ce que nous exposons plus tôt à propos du coup qu'elle nous assène lors de sa rencontre : dans l'œuvre, quelque chose de signifiant se joue pour nous qui ne peut pourtant pas être réduit au concept, quelque chose qui est essentiellement et fondamentalement *acheminement* vers la parole et que sa facticité laisse voir comme tel. Autrement dit, la construction à laquelle la participation herméneutique s'adonne est

l'accomplissement de l'œuvre, le sens qui s'y découvre ne laisse pas l'individu qui l'accomplit inchangé : c'est tout son monde qui est appelé à se transformer sous le choc de l'œuvre, c'est-à-dire la manière dont il voit et organise l'espace où un monde se découvre pour lui.

⁶⁰ G. Bruns, *The Hermeneutical Anarchist: Phronesis, Rhetoric, and the Experience of Art*, p.61-62. Bruns fait référence au texte de *L'actualité du beau*, p.47

essentiellement orientée par cet acheminement : il s'agit de porter ce qui se donne au dire de telle manière que l'identité herméneutique, c'est-à-dire la signification originale et unique de l'œuvre, son idéalité, en vienne à se tenir (*zum Stehen kommt*) en sa manifestation propre. Que l'on se rappelle, une fois de plus, que la construction en question, en tant qu'elle repose sur la structure de la réponse, opère cet acheminement en *répondant* des exigences de ce qui fait rencontre. Ce qui signifie que le déplacement vers la chose en question est également un «porter» de cette chose vers son déploiement par le langage. Or, pour que la raison trouve un intérêt à se soumettre à pareil effort, il lui faut supposer que ce qui fait rencontre puisse effectivement être porté à un tel dévoilement : elle doit postuler que se joue ici une unité de sens qu'elle peut viser.

Ce postulat, que Gadamer appelle «l'anticipation (*Vorgriff*) de la perfection», est la «présupposition formelle qui guide toute compréhension»,⁶¹ laquelle n'est déterminée ni par la constitution transcendantale du phénomène en soi, ni par celle du sujet qui vise un sens, mais par l'événement même de la compréhension auquel elle est immanente. La structure du jeu, que nous avons caractérisée comme étant la configuration d'un mouvement qui ne vise que lui-même, peut nous permettre d'illustrer ce que Gadamer entend par l'«anticipation de la perfection». Lorsque le joueur s'adonne au jeu, il tient pour acquis que l'ensemble des règles et limites auxquelles il se soumet organise le mouvement du jeu de manière quasi-organique, c'est-à-dire de telle façon que chaque partie du jeu serve et réponde à une finalité précise dans l'organisation du tout. C'est cette concordance des parties à la totalité signifiante dont elles participent que le joueur suppose d'emblée à chaque fois; l'absence de cet accord se traduirait nécessairement en un mouvement erratique et incohérent, donc impossible et inintéressant. En somme, l'anticipation de la perfection traduit le préjugé du

⁶¹ VM, p.315

Dasein à l'effet que ce qu'il vise dans l'événement de l'œuvre puisse se constituer pour lui en une unité signifiante. Or le jeu de l'art se donne également comme une telle unité organique, c'est-à-dire comme le mouvement *sui generis* du tout et des parties possédant son propre *telos* en lui-même. Peut-être est-ce d'ailleurs ce qui fonde la proximité tant discutée dans l'histoire de la théorie esthétique entre la nature et l'art.⁶² Quoi qu'il en soit, ce présupposé n'est certes pas sans rappeler, par sa forme, le principe téléologique de la faculté de juger chez Kant, lequel se pose également comme exigence *a priori*, émanant cette fois de la constitution des facultés de connaissance du sujet, de penser que :

«ce qui est contingent pour l'intelligence humaine dans les lois particulières (empiriques) de la nature contient pourtant une unité légale – qui est certes insondable pour nous, mais qui est cependant susceptible d'être pensée – dans la liaison du divers qui s'y trouve en vue d'une expérience en soi possible.»⁶³

Cette pensée est d'autant plus proche de celle de Gadamer que, pour lui également, il s'agit de penser l'organisation du divers donné dans l'événement de l'œuvre en fonction de l'unité organique dont on la suppose relever. Toutefois, que cette exigence se situe au cœur de l'événement de la compréhension, qu'elle lui soit immanente, signifie qu'elle se libère de la détermination subjective que lui impose Kant et qu'elle s'opère désormais dans l'élément du langage (*Sprachlichkeit*) dont elle relève, dépassant ainsi sa restriction à la phénoménalité naturelle.

Afin d'exprimer cette opération inhérente à l'essence du langage, Gadamer reprend une étude étymologique heideggerienne qui fait ressortir la

⁶² Cf. H.-G. Gadamer, *Wort und Bild; so wahr, so seind*, in *Gesammelte Werke* 8, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1993, p.394-395. Notons, ainsi que le fait Gadamer en cet endroit, que l'allemand courant parle également de l'œuvre d'art et de celle de la nature comme unité organique, «*organische Einheit*».

⁶³ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction Alain Renaut, GF Flammarion, Paris, 2000, p.163 (tiré de la deuxième introduction)

proximité sémantique entre «dire» (*legein*) et «rassembler» (*legein*)⁶⁴ : tout dire serait d'emblée un «rassembler» grâce auquel le divers donné parvient à son dévoilement comme unité signifiante; le dire *dit* un rassemblement opéré à même le divers donné. *A fortiori*, cette opération s'entend également du lire (*lesen*) puisque, pour l'herméneutique gadamérienne, prétendre que l'oralité du dire aurait préséance sur la forme écrite du texte serait méconnaître ce qui s'y joue à chaque fois : « À la vérité, il n'y a pas de réelle opposition. Ce qui est écrit doit être lu, et du coup cela également «se tient sous la voix». »⁶⁵ Autrement dit, «lire» s'entend également comme un «rassembler», un «récolter» en quête de sens⁶⁶ : «Lire (...) c'est avant tout effectuer constamment le mouvement herméneutique orienté par l'attente de sens,»⁶⁷ c'est-à-dire organiser la *perception* du divers donné en fonction de la totalité de sens visée, ce qui s'accomplit par le passage incessant et infiniment répété de la partie au tout et vice versa. Que la compréhension ait à s'engager sur la voie du cercle herméneutique, cela ne doit surprendre personne qui soit familier avec l'œuvre de Gadamer. Toutefois, que cela soit également l'affaire de la «perception», voilà qui se révèle être d'un intérêt particulier pour notre entreprise.

Certes, il ne s'agit pas de la «perception» entendue comme simple «sensation» d'un donné sensible brut; à dire vrai, tout laisse croire qu'il n'existe

⁶⁴ Cf. M. Heidegger, *Heraklits Lehre vom Logos*, in *Festschrift für H. Jantzen*, éd. Kurt Bauch, Gebr. Mann, Berlin, 1951, 187p., que Gadamer met à profit dans VM, p.453.

⁶⁵ H.-G. Gadamer, *Reply to James Risser*, in *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*, éd. Lewis Edwin Hahn, «The Library of Living Philosophers, vol. XXIV», Chicago, 1997, p.403

⁶⁶ Cf. H.G. Gadamer, *Le mot et l'image; «autant de vérité, autant d'être»*, traduction de Jean Grondin in *La philosophie herméneutique*, PUF, coll. Épiméthée, 1996, p.212-213, où Gadamer soulève les différentes occurrences du verbe *lesen*, «lire», dans le langage allemand courant. En montrant comment ce verbe joue par exemple dans l'idée de «rassemblement», «*Zusammenlesen*», et de «vendanges», «*Lese*», que l'on peut également rapporter à la «récolte», Gadamer trouve confirmation du fait que lire est «une récolte qui forme la totalité de sens qui se constitue» et scelle ainsi l'identité, pour l'herméneutique, des structures d'accomplissement du dire et du lire. Ce à quoi on aurait envie d'ajouter, si ce n'était de se commettre à une analyse étymologique «barbare», que le français également pose cette proximité, ne jouant la différence entre le lire et le dire que d'une seule lettre!

⁶⁷ *L'actualité du beau*, p.51

rien de tel pour l'être que nous sommes. Nous pensons plutôt la perception à travers son processus, lequel correspond à l'organisation des diverses intuitions qui se présentent à l'imagination. Cette compréhension de la perception repose en fait sur l'interprétation gadamérienne de l'«expérience», laquelle se situerait à mi-chemin entre l'unité du concept et la sensation brute :

«L'expérience ne s'actualise jamais que dans des observations singulières. Elle n'est pas connue dans une universalité préalable. C'est en cela que l'expérience reste fondamentalement ouverte à une expérience nouvelle.»⁶⁸

Nous avons déjà vu comment l'expérience est à chaque fois un événement négatif pour la compréhension, comment elle nie, en les remettant en question, tout concept ou schème *a priori* qui tenteraient de la réduire. Malgré tout, l'expérience ne cesse pas de se présenter en une unité de signification que l'on trouve, pour ainsi dire, déjà réalisée : c'est ce que signifie le fait qu'elle ne se présente uniquement «que dans des observations singulières». Cette unité repose en fait sur l'accomplissement de la perception, laquelle procède à l'organisation de ce qui se donne, et ce de telle manière que l'expérience apparaisse comme la promesse, déjà tenue, d'un sens auquel la compréhension doit s'élever : «L'expérience se produit comme un «advenir» dont nul n'est maître, (...) où tout se met en ordre d'une façon qui défie la compréhension.»⁶⁹ À n'en pas douter, cette compréhension de l'expérience doit s'entendre comme la poursuite gadamérienne de la thèse heideggerienne touchant à l'*affection* que nous évoquions déjà en introduction. En fait, Gadamer semble surtout y raffiner son interprétation de l'affection, *Befindlichkeit*, mobilisant pour ce faire ce qu'il

⁶⁸ VM, p.374; nous renverrons de nouveau le lecteur à la totalité de la section intitulée «Le concept d'expérience et l'essence de l'expérience herméneutique», p.369 et sq.

⁶⁹ VM, p.375; bien que nous choissions de mettre l'accent sur les rapprochements possibles avec les thèses heideggeriennes, il est à noter que Gadamer articule ces propos autour d'une «discussion» avec la pensée d'Aristote.

nomme la *situation herméneutique du Dasein*.⁷⁰ Celle-ci traduit l'être-jeté (*Geworfenheit*) du *Dasein* par son «être-situé» dans un horizon historial de compréhension qui le porte de manière effective⁷¹ et l'ouvre essentiellement à ses possibilités de compréhension, de sorte que tout ce qui se découvre (*sich finden*) pour le *Dasein* est déjà significativement ouvert par cet horizon : «*L'affection inclut existentiellement une assignation ouvrante au monde à partir duquel de l'étant abordant peut faire rencontre.*»⁷² Autrement dit, il n'est aucune perception qui ne se donne au *Dasein* hors de l'ouverture toujours déjà accomplie par une tradition langagière où il s'insère d'emblée comme en son propre horizon : aucune question ne surgit qui n'ait d'abord été ouverte *comme* question. Il nous reste néanmoins à comprendre *comment* la perception participe de cette mise en ordre de l'expérience. À cet égard, le cas paradigmatique de l'expérience de l'œuvre d'art nous offrira un fil conducteur on ne peut plus sûr.

L'œuvre d'art, comme le jeu, ne se mesure à rien qui ne lui soit extrinsèque : originale et fondamentalement particulière, elle est à elle-même sa propre mesure et ne souffre aucun concept qui voudrait la réduire. C'est dire que, dans le cas de l'œuvre d'art, la perception ne trouve rien, aucun universel déjà donné, sous lequel elle pourrait subsumer ce qui se donne. Pourtant, la structure de l'événement grâce auquel elle fait rencontre pour quelqu'un, est toujours fondamentalement déterminée par l'anticipation de la perfection, par la certitude que, dans cet événement singulier, quelque chose d'intelligible et de significatif tente de parvenir à l'éclaircie de son être, à la manifestation de sa

⁷⁰ Cf. *VM*, p.322-328

⁷¹ Il s'agit de l'efficace de l'histoire (*Wirkungsgeschichte*) qui articule la manière dont la tradition est ce lieu, cet horizon où sont transmises et conservées des interprétations ouvrant à la fois la tradition comme *cette* tradition, et le monde qui se déploie pour elle. Or, parce que la tradition n'est pas un phénomène en soi, mais qu'elle exige, elle aussi, la participation du *Dasein* pour obtenir présence et effectivité, tout *Dasein* place nécessairement son agir au cœur d'une tradition qui agit sur lui et qu'il constitue tout à la fois. À cet égard, la relation du *Dasein* à l'événement d'une tradition n'est pas essentiellement différente de la participation à la structure du jeu que nous analysons en ce moment, malgré que l'entière démonstration de cette similitude exigeât de plus amples explications. Nous y reviendrons brièvement en conclusion.

⁷² Heidegger, *Être et temps*, p.138

vérité.⁷³ Ce qui signifie que, même dans l'éventualité où elle est confrontée à un particulier qu'aucun universel ne saurait réduire, la perception continue d'être déterminée et dirigée *a priori* vers la vérité de ce qui fait encontre; percevoir, «*wahrnehmen*», c'est toujours «prendre le vrai» de ce qui se donne.

Cette détermination essentielle de la perception n'est pas une nouveauté pour l'histoire de la philosophie. On trouve déjà, chez Spinoza, pareille idée qu'il n'est aucune perception singulière qui ne soit à la fois affirmation de quelque chose. C'est au livre II de l'*Éthique*, où il s'attaque à l'élucidation «de la nature et de l'origine de l'âme», que Spinoza déploie une argumentation à cet effet. Cherchant à réduire les apories de la théorie cartésienne du libre-arbitre, et tablant sur les résultats du premier livre qui le contraignent à poser le parallélisme des attributs, Spinoza s'emploie à démontrer qu'il n'est aucune réalité pour l'âme autre que celle qu'elle acquiert par la réalisation de chacune de ses idées particulières. Ceci repose sur le fait que ni l'âme, ni le corps ne peuvent désormais prétendre au statut de substance : il faut plutôt les penser sous l'identité ontologique de deux séries modales distinctement conçues par les attributs dont elles dépendent. Autrement dit, corps et âme ne sont pas deux «êtres», mais un seul selon qu'il se donne en de différentes *expressions*. En tant que tels, tant le corps que l'âme sont donnés à être à travers l'actualisation d'effets causés par un antécédent nécessaire et dépendant de Dieu : l'âme, par exemple, s'actualise en chacune de ses idées, lesquelles sont nécessairement causées par d'autres idées, et ainsi de suite selon la détermination essentielle de l'expression rationnelle de Dieu dans l'existence. Conséquemment, l'idée d'un esprit doté de facultés subsistantes et potentiellement productives d'une

⁷³ Ces propositions démontrent à quel point Gadamer prend ses distances d'une théorie idéaliste comme celle de Hegel, où la vérité du concept parvient à subsumer celle de la vérité, annonçant du même coup la mort de l'art. À ce sujet, cf. H.-G. Gadamer, *Philosophie et poésie*, in *L'actualité du beau*, p.177 et sq. Et pour une analyse qui met l'accent sur la nécessité de dépasser une compréhension objectivante du langage en général, cf. Jens Kertscher, «*We Understand Differently, if We Understand at All*» : *Gadamer's Ontology of Language*, in *The Cambridge Companion to Gadamer*, p.135-156

expérience pour un sujet est réduite à néant : ce n'est, au contraire, que de chaque idée, de chaque actualisation de l'intellect que l'on peut dire qu'elle existe, de sorte que l'idée est à chaque fois le foyer d'une perception, d'une volition et d'une conception singulière. C'est en généralisant à tort l'expérience de ces idées singulières que l'on en vient à poser quelque chose comme une perception, une volonté ou un entendement en soi. Ainsi, la critique du sujet cartésien qui s'opère ici aboutit à une dissolution du sujet transcendant, de même qu'à la détermination essentielle de la perception en fonction de son immanence à l'apparaître de l'être : elle relève du même mouvement causal déterminé par l'être de la substance qui se déploie dans l'existence.⁷⁴ Par voie de conséquence, toute perception adéquate, c'est-à-dire toute perception qui s'actualise dans une idée adéquate de la chose, est une perception de la vérité de cette chose en question car elle participe immédiatement de son déploiement.

Bien entendu, il ne saurait être question de déplacer le cadre déterministe et rationaliste qui supporte les thèses spinozistes dans l'horizon de réflexion propre à Gadamer. Néanmoins, on ne peut manquer de voir à l'œuvre, tant dans «l'agir de la chose même», que dans l'événementialité propre à toute compréhension, une forme de «déterminisme» à laquelle est d'emblée exposé l'individu :

«Il s'agit d'une co-activité constante. Et manifestement c'est précisément l'identité de l'œuvre qui invite à cette activité. Ce n'est pas une activité quelconque, elle est dirigée et toutes les façons possibles de la mener à bien sont contraintes à suivre un schéma déterminé.»⁷⁵

⁷⁴ Pour ce qui a trait à la question du parallélisme des attributs, on consultera la proposition VII du deuxième livre de *l'Éthique* où Spinoza montre de quelle manière il faut penser les séries modales (existentielles) des différents attributs comme l'expression du déploiement nécessaire de l'essence divine. Que l'attribut soit une «expression» de la substance, cela est explicité à la proposition XI du premier livre. Ce concept trouve fort probablement sa pertinence dans le fait qu'il rende adéquatement le *mouvement* propre à l'actualisation dans l'existence de l'essence divine. De toutes évidences, il serait abusif d'y voir l'anticipation d'une pensée du langage.

⁷⁵ *L'actualité du beau*, p.50

Dans la «co-activité» dont il est question ici, la liberté de l'individu doit se soumettre à ce qui l'invite. L'identité de l'œuvre qu'il vise et tente de constituer lui en impose de telle façon qu'elle détermine l'espace de jeu où il perçoit et construit ce qui se donne. Ce qui ne signifie pas pour autant que la perception puisse dès lors «jouer» librement dans l'espace ainsi ouvert : elle est également, et peut-être plus fondamentalement encore, déterminée dans son activité; l'invitation lancée depuis l'identité de l'œuvre constitue pour elle un schème auquel elle ne saurait se soustraire. Autrement dit, la perception est également, et fondamentalement, visée de quelque chose *comme* quelque chose, et d'elle aussi on peut dire qu'elle n'est possible *que* dans l'ouverture du langage. En fait, on peut penser que l'activité de la perception, ainsi que les intuitions qui en procèdent, dépendent moins de l'activité de l'individu que de sa participation à l'événement de l'œuvre : tant la simple perception, que la synthèse des intuitions opérée par l'imagination répondent en fait de l'expérience où quelque chose est ouvert comme quelque chose par le langage. C'est ce qu'on laissait entendre lorsque l'on évoquait la possibilité qu'il n'y ait aucun accès possible à une perception brute pour l'être que nous sommes : toute perception est déjà *perception comme*, et il n'est aucun son, aucune sensation, qui ne soit toujours déjà perçue *comme* son, *comme* sensation. Autrement dit, la synthèse des intuitions est toujours déjà en voie de dire et de répéter ce qui a déjà été ouvert par le langage : tant la perception que ce dont elle est perception trouvent leur accomplissement et reçoivent leur détermination dans le déploiement de l'éclaircie de l'être par le langage. C'est au dévoilement de cette structure que la pensée de Spinoza nous a été utile.

Toutefois, il s'agit bel et bien d'une «co-activité» où la participation de l'individu est véritablement constitutive de l'événement de sens qui se déploie

dans une expérience.⁷⁶ Ce qui se joue de la sorte n'est pas différent de ce que nous avons exposé à propos de la structure du jeu, à savoir que l'antériorité de l'appel ne se découvre que dans la réponse qui le donne effectivement à être, ouvrant ainsi sur l'antériorité plus fondamentale de notre être-au-monde langagier et sur les limites qui s'imposent de manière immanente à l'événement de sens à la subjectivité qui répond de l'appel. Or, dans le cas de l'activité perceptive également il importait de saisir en premier lieu la structure de l'événement où son processus prend place afin d'éviter les écueils d'une réflexion qui la réduirait à la seule structure du sujet. En effet, lorsque c'est uniquement à partir de ce dernier que l'on comprend le travail de la perception et de l'organisation des intuitions, les possibilités d'apparaître du phénomène en sont immédiatement limitées à la puissance transcendante du sujet de les constituer pour lui-même en une expérience signifiante. Du coup, il semble que l'on soit irrémédiablement amené à réduire la compréhension du travail perceptif et intuitif dans l'orbe de considérations épistémologiques où la particularité du phénomène donné constitue une difficulté à surmonter par sa subsumption sous un concept. Il en va effectivement ainsi chez Kant et Baumgarten où la perception et l'intuition, comprises comme facultés inférieures de connaissance, reçoivent leur détermination et leur valeur depuis la structure des facultés de connaissance supérieures d'une subjectivité transcendante, recevant ainsi leur congé de tout accès immédiat à la vérité et à la signification.⁷⁷

⁷⁶ À ce sujet, J.-L. Marion dévoile avec acuité les apories auxquelles s'expose une théorie qui réduirait l'attributaire du don phénoménal à «en subir l'impact et à enregistrer le fait accompli»; cf. *ÉD*, p.390 et sq.

⁷⁷ Cette façon de concevoir l'activité de la perception et de l'intuition constitue le fondement de l'autonomisation du champ de l'esthétique et de ce que Gadamer comprend comme la *distinction esthétique*, à savoir le retrait de l'œuvre à son monde et à des déterminations externes. La conscience esthétique opérant cette différenciation mènerait à la réduction de l'œuvre à la «pure œuvre d'art», soit une œuvre comprise comme le centre d'expériences vécues qui ne se mesurent qu'à l'aune de l'expérience du sujet qui la goûte. La tradition qui porte cette conscience formerait le goût de telle sorte qu'il tende vers un oubli de cette formation même, de son implication dans une tradition, une vie communautaire de goût, le critère d'appréciation de l'œuvre en devenant purement subjectif : l'œuvre plaît désormais par sa seule qualité formelle et esthétique. «La

C'est ainsi, par exemple, que A. Baumgarten affirme : «Ce qui est requis est une soumission des facultés inférieures à une autorité».⁷⁸ Cette autorité, la perception et l'intuition la trouvent dans la forme de la raison, ce qui mènera Baumgarten à les comprendre comme un *analogon de la raison*. Or, la connaissance qui découle du travail de l'*analogon de la raison*, la vérité esthétique ou «esthéticologique», le *beau*, correspond à la synthèse que le sujet réussit à opérer dans le domaine du confus (*campos confusionis*), c'est-à-dire à mi-chemin entre le pur donné sensible et la réduction effective au concept. On ne peut faire autrement que de voir se profiler, dans le *campos confusionis*, les traits du domaine de l'expérience tel que nous l'avons exposé chez Gadamer. Ainsi que le remarque Nicholas Davey, dans un article qui cherche à établir des liens entre ces deux auteurs, la synthèse qu'y opère le sujet :

«est un *ars combinationis* qui ne fait pas que percevoir une unité esthétique, mais la construit. (...) La vérité qui relève de l'esthétique est donc cette combinaison de diverses données sensibles qui, lorsque fusionnées ensemble, permettent à un objet d'apparaître comme véritablement un.»⁷⁹

Ce qui s'opère ainsi en vertu d'une *cognitio sensitiva* laisse apparaître une unité au sein de la confusion, unité qui surprend et se laisse découvrir comme beauté. Toutefois, la production de cette *cognitio sensitiva*, l'unité qu'elle construit au gré des combinaisons qu'elle opère, ne repose pas sur le déploiement de l'être qu'elle vise, mais plutôt sur sa saisie cognitive par un sujet

«distinction esthétique» fait ainsi perdre à l'œuvre son lieu et le monde auquel elle appartient, en l'intégrant à la conscience esthétique.» (VM, p.104) Ainsi s'accomplit par la distinction esthétique la mise à distance de la signification par rapport aux formes de l'œuvre d'art, la manière dont elle se donne. Cf. VM, p.99 et sq. ainsi que l'article de John Pizer, *Aesthetic Consciousness and Aesthetic Non-Differentiation : Gadamer, Schiller, and Lukács*, in *Philosophy Today*, vol.33, printemps 1989, p.63 sq.

⁷⁸ Cf. A. Baumgarten, *Esthétique*, éd. J.-Y. Pranchère, L'Herne, Paris, 1988, les «Prolégomènes» à l'«esthétique théorique», ainsi que l'ensemble de son «esthétique théorique», plus particulièrement les paragraphes 424 et sq.

⁷⁹ N. Davey, *Baumgarten's Aesthetics : A Post-Gadamerian Reflection*, in *The British Journal of Aesthetics*, vol. 29, printemps 1989, p.109

qui la construit en soumettant sa sensibilité à l'autorité des formes de la raison. A fortiori, la détermination même du *campos confusionis* où cette activité se déploie repose sur la dichotomie entre, d'une part, la connaissance claire et distincte et, d'autre part, la connaissance confuse, elle-même relevant à son tour d'une ontologie rationaliste et cartésiano-leibnizienne du sujet. La «confusion» n'est jamais un état des choses, une qualité de l'événement, mais uniquement un état de la connaissance que peut en avoir un sujet pour qui ces choses se donnent sensiblement plutôt que par les seules lumières de la raison. En somme, Baumgarten ne parvient pas à briser la distance qui sépare la perception de son objet, et continue de la penser comme la libre synthèse du divers telle qu'elle est opérée par un sujet transcendant qui soumet le phénomène à la structure de la raison. Qui plus est, en réduisant la perception à une faculté de connaissance inférieure, il interdit à la vérité esthétique de prétendre à l'autosuffisance : elle doit toujours trouver son complément dans une confirmation médiate de la raison qui la subsume. C'est précisément pour cette raison que l'œuvre de Spinoza se révélait d'intérêt : en «*désubstantialisant*» le sujet, en lui retirant le fondement ontologique qui lui assurait sa transcendance et sa libre détermination, il parvient à montrer que la perception n'est jamais opérée depuis l'activité autonome des facultés de connaissance du sujet, mais toujours et uniquement en fonction du déploiement de l'être dans l'existence. Toutefois, ces deux pensées s'unissent dans le fait qu'elles tentent d'établir, chacune à leur façon, ce qu'il est donné à l'homme de connaître : tant Baumgarten que Spinoza cherchent à comprendre la nature de la perception dans une visée foncièrement épistémologique. Or, il appert que ce sont ces visées qui leur interdiraient de comprendre le travail véritablement productif de la perception et de la synthèse opérée par l'imagination.⁸⁰

⁸⁰ Pour ce qui est de la réduction de la compréhension du travail de l'intuition à une visée épistémologique dans l'œuvre kantienne et baumgartenienne, ainsi que pour ce qui suit, on se

Contre Kant et Baumgarten, Gadamer insiste sur le fait que le travail de l'imagination ne saurait se borner à la simple représentation intuitive du donné sensible : le rôle de l'imagination excède celui qu'elle occupe dans le domaine de la connaissance, et ce n'est qu'en la situant dans le contexte de sa productivité propre que l'on sera à même d'en saisir les déterminations essentielles. Pour ce faire, Gadamer se tourne vers la «matière» dont se saisit l'imagination, c'est-à-dire vers *l'intuition*, à propos de laquelle l'étymologie nous apprend qu'elle se rapporte d'abord et avant tout à la sphère du visible. En effet, tant le concept allemand *Anschauung* que ses racines latines conduisent à cette conclusion. En allemand, le verbe *schauen*, qui constitue le radical du concept *Anschauung*, signifie «regarder», «contempler» – certaines analyses étymologiques reprises par Gadamer iraient même jusqu'à déceler une certaine parenté entre ces concepts et celui de *das Schöne*, le beau.⁸¹ Le latin dévoile également la dimension contemplative de l'intuition en l'assignant le plus souvent, toutefois, à la contemplation de ce qui ne saurait être vu, à savoir Dieu. En effet, dans le contexte judéo-chrétien qui accompagne et forme l'évolution latine de ce concept, l'intuition est comprise comme un «regard porté vers l'intérieur» (*in-tueri*), autrement dit une «contemplation de l'essence», laquelle se traduit presque nécessairement en un «*videre deum per essentiam*».⁸²

C'est également de cette signification que se réclamera Descartes lorsqu'il distinguera l'intuition de la déduction en caractérisant la première comme «le concept que forme l'intelligence pure et attentive, sans doute possible, concept qui naît de la seule lumière de la raison et dont la certitude est plus grande, à

rapportera à l'essai de Gadamer, *Intuition and Vividness*, in The Relevance of the Beautiful and other Essays, p.157-170.

⁸¹ Cf. *Intuition and Vividness*, p.158

⁸² Notons que *videre* se laisse entendre à la fois comme l'acte de percevoir par les sens, le plus souvent par la vue, et comme un «voir avec les yeux de l'esprit», un concevoir. La différence entre l'intuition et le *videre* se joue essentiellement dans l'aspect plus passif de celui-ci – *videre* signifie également «assister à quelque chose en tant que témoin» – et la dimension plus cognitive de celle-là. Ce qui importe ici est de voir que ces deux concepts se rapportent à la réception d'un visible, tant dans la sphère de l'étant que de l'être, de l'essence.

cause de sa plus grande simplicité, que celle de la déduction elle-même.»⁸³ Pour Descartes, l'intuition s'entend comme une «*animi conspectus*» de l'essence, une contemplation spirituelle qui trouve sa confirmation dans l'évidence avec laquelle elle se présente à l'esprit, évidence qui se refuse d'emblée à la plus claire des connaissances sensibles, nécessairement confuses en raison de leur provenance.⁸⁴ Cette compréhension opère donc une différenciation entre l'intuition simplement sensible, *imaginationis intuentis*, et l'intuition proprement intellectuelle, *mentis intuentis*, cette dernière seule pouvant prétendre à quelque signification véritable. De sorte que Descartes semble ainsi perpétuer la distinction d'origine platonicienne entre la valeur épistémologique de l'*aisthesis* et de la *noesis*.

Toutefois, cette distinction ne peut plus tenir à la lumière de ce que Gadamer a su révéler, à savoir l'accomplissement de toute perception dans la structure propre à l'ouverture langagière du monde, et c'est de tout *aisthesis* que l'on peut dire qu'elle est à la fois *noesis* dans la mesure où ce qui se donne comme intuition sensible ne cesse jamais de viser un schème auquel cela se rapporte afin de pouvoir être vu, entendu, senti ou touché *comme* quelque chose. Ainsi :

«Une épistémologie qui refuse de reconnaître la puissance de distinction formatrice à l'œuvre dans toutes perceptions succombe au concept dogmatique d'une donation objective, et la théorie de l'art est aisément

⁸³ R. Descartes, *Règles pour la direction de l'esprit*, Vrin, Paris, 1988, p.14 Il est intéressant de remarquer que la compréhension cartésienne de l'intuition semble osciller entre la signification que nous attribuons au concept *videre* et celle de *intueri*. En effet, la citation mobilisée ici laisse clairement entendre qu'un certain travail de l'âme est requis à l'intuition, travail que la méthode devra déterminer. N'empêche que l'objet de l'intuition ne relève pas nécessairement du travail cognitif comme tel, les idées pouvant être innées, c'est-à-dire placées en l'âme selon la bonne volonté de Dieu. Dans cette mesure, l'idée se révèle à l'esprit qui ne fait qu'en «accuser réception». On peut cependant réduire cette problématique en attirant l'attention sur le fait que la condition fondamentale à l'*animi conspectus* relève de la méthode et, donc, d'un effort de l'esprit pour se rendre au «lieu» de l'événement de l'idée.

⁸⁴ La confusion relève du dualisme des substances et de leur union dans le composé qu'est l'homme : la connaissance sensible provenant du travail des deux substances unies, con-fondues, elle ne peut être elle-même que confuse en raison de son origine – ce qui n'intervient pas sur l'éclat de sa clarté, comme en témoigne l'exemple de la douleur dont l'idée est on ne peut plus vive nonobstant la réalité de son objet.

confondue par le concept, et contre-concept, rationaliste d'une *cognitio sensitiva*. L'expérience de l'art ne peut être comprise dans les termes d'une opposition à la connaissance conceptuelle.»⁸⁵

Afin d'illustrer ce propos, Gadamer propose l'expression *cognitio imaginativa*, laquelle rend mieux le processus formateur, productif, et essentiellement cognitif de l'imagination. Toutefois, il n'est plus question de réduire ce processus à une soumission aux formes de la raison : c'est bien plutôt l'événement même de l'expérience, tel qu'il ne nous est accessible par le moyen du langage, qui pose de lui-même cette structure. Or, si notre analyse a pu révéler une seule chose de la pensée gadamérienne de l'expérience, c'est qu'elle exige de celui qui la fait qu'il participe à et de son événement. On comprend, dès lors, que l'intuition ne puisse plus se réduire à l'*unus intuitus* cartésien, mais qu'elle consiste plutôt en un *séjour* auprès de ce qui se donne, qu'elle est :

«Quelque chose qui doit d'abord être formé par le processus de l'intuition, un processus qui implique une certaine progression d'une chose à l'autre. (...) L'acte d'intuition construit quelque chose afin que cela «se tienne» pour un moment.»⁸⁶

Cette compréhension du travail et de l'accomplissement de l'intuition, «que cela «se tienne» pour un moment», nous renvoie à l'accomplissement du processus grâce auquel le jeu obtenait sa représentation, de même qu'au processus de «transmutation en œuvre» où, là également, quelque chose gagnait la sphère de sa visibilité. Ce que nous avons dévoilé depuis, c'est que ce processus se déploie dans l'immédiateté d'une participation immanente à l'événement de ce qui se donne. Maintenant, l'analyse du concept d'intuition

⁸⁵ *Intuition and Vividness*, p.160

⁸⁶ *Intuition and Vividness*, p.161 En ce sens, Gadamer semble prendre toute la mesure du «in» de l'*intueri* contre Descartes qui, s'il préserve l'aspect actif du travail de l'esprit dans l'intuition, ne le fait que de l'«extérieur», c'est-à-dire en décrivant l'activité cognitive et méthodique qui doit mener à l'intuition. Clairement, le travail noétique correspondant à l'intuition chez Gadamer ne s'opère pas ailleurs qu'en son centre. Ceci constitue le sens premier du «séjour», à savoir une activité de l'esprit s'attardant au cœur (*in*) du visible qui se donne à la vue (*tueri*).

nous permet de comprendre comment ce processus s'accomplit : l'intuition est un processus où l'individu *re-crée*, à partir de sa participation immédiate à un événement de sens, la signification de ce qui se donne à lui. Que ce soit l'œuvre d'art qui nous ait permis de découvrir ce processus ne doit pas nous étonner puisque «dans l'œuvre d'art, se produit en effet de façon exemplaire, ce que nous faisons tous du seul fait de notre existence : une construction constante du monde.»⁸⁷ L'œuvre, la *Gebilde*, se donne comme l'accomplissement d'une participation à son événement où le «joueur» la constitue, la forme et lui confère ainsi présence. C'est précisément pour cette raison que Gadamer préfère le terme de *Gebilde* à celui de *Kunstwerk* : si ces deux concepts désignent sans réelle distinction l'œuvre d'art dans le langage courant (bien que l'on préfère presque toujours «*Kunstwerk*»), le premier accentue et souligne le caractère de pure formation de ce qui se donne et le retire du même coup à une compréhension trop subjectiviste qui le réduirait au travail (*Werk*) de l'artiste. En fait, notre analyse montre bien que ce qui se présente n'est pas tant le résultat du travail créateur de l'artiste, auquel nous n'avons jamais eu à nous référer, mais plutôt l'accomplissement d'un processus de formation entrepris par une participation herméneutique à son événement. À cet égard, notre analyse de la situation de l'œuvre dans la dialectique de la question et de la réponse nous révèle que, pour l'artiste également, l'œuvre est réponse à une question, c'est-à-dire une interprétation qui lui impose le même effort de formation requis de celui qui s'efforce de comprendre et de construire l'œuvre achevée. «La tâche qui incombe en propre au poète est d'exprimer un dire commun à tous. Et ce dire trouve sa réalité absolue dans le fait d'être énoncé.»⁸⁸

Il ne faut cependant pas réduire cette construction, cette re-création à une banale re-production : la formation de l'intuition par l'imagination est essentiellement *interprétation créatrice*. Parce que la synthèse de l'imagination

⁸⁷ H.-G. Gadamer, *Art et imitation*, in L'actualité du beau

⁸⁸ H.-G. Gadamer, *Création poétique et interprétation*, in L'actualité du beau, p.100

s'inscrit dans un processus exigeant une certaine «progression d'une chose à l'autre», elle n'est pas sans ressembler à une «lecture» progressive des intuitions. Entendu que «lire» signifie également une «récolte» et un «rassembler», la lecture à laquelle procède l'imagination se donne comme un «puiser» à même l'ouverture du langage, «puiser» qui s'accomplit dans la formation d'une intuition. Cependant, que quelqu'un «puise» de la sorte dans le flux des intuitions qui se donnent à lui laisse entendre qu'il opère une série de choix à même le déploiement de la chose. Autrement dit, la formation à laquelle il participe répète le déploiement de la chose, mais de telle manière que «celui qui imite ne peut pas ne pas éliminer et souligner»⁸⁹ dans ce qu'il amène ainsi à se manifester : en ce sens, la formation de l'intuition *imite* ce qui se déploie afin de le montrer *comme* ce qu'il est véritablement.⁹⁰ Parce qu'elle repose sur une participation au sens de l'œuvre, participation qui implique qu'un individu se soumette aux exigences de l'œuvre à partir d'une situation toujours différente et d'une ouverture qui advient sans cesse, la constitution de l'intuition se fait toujours au gré de choix qui éclairent différemment l'être qui se donne. L'intuition formée est donc la création de *cette représentation mimétique* de la chose en question qui lui confère une présence authentique, laquelle peut se traduire, pour reprendre un mot d'Heidegger, en «la restitution en elle d'une commune présence des choses».⁹¹ C'est précisément parce que rien ne se donne à la compréhension qui ne s'accomplisse à travers la participation, que l'identité de la chose en question souffre une certaine variabilité d'interprétation et, donc, de manifestation : il s'agit toujours de la même récolte, dans un seul et même champ, mais, d'une année à l'autre, on n'y récolte jamais les mêmes fruits. Ce trait existentiel de la compréhension, à même la structure de la perception qui se

⁸⁹ VM, p.133

⁹⁰ Que la finalité de la formation de l'intuition soit un «montrer comme» correspond en fait à ce que nous avons déjà caractérisé comme l'accomplissement du jeu en général, à savoir la représentation de sa signification pour quelqu'un.

⁹¹ M. Heidegger, *L'origine de l'œuvre d'art*, p.38

déploie dans l'événement du sens, constitue la co-originarité de l'ouverture langagière et de l'affection, l'advenir de la vérité qui s'y manifeste, ainsi que le fondement même de la possibilité d'une création artistique signifiante.

III

La vérité de l'art

De toute évidence, la représentation mimétique dévoilée exige que l'on revoie la compréhension classique de l'imitation qui était particulièrement en vogue aux XVII^e et XVIII^e siècles. Nous l'avons vu, la formation de l'intuition repose sur l'exposition immédiate de l'individu au déploiement de ce qui se donne en fonction de sa participation à l'accomplissement de la manifestation : parce que la perception opère toujours déjà une certaine forme de cognition, parce qu'elle porte toujours déjà une *interprétation qui annule la distance entre le don de l'être et sa compréhension*, le mouvement herméneutique qui en procède repose à la fois sur un agir de la chose même qui détermine le flux des intuitions auxquelles est invité l'individu participant, et sur une formation de l'intuition comme telle, c'est-à-dire sur l'activité réflexive de l'individu qui met en branle le mouvement herméneutique en y participant. L'art, dès lors, ne saurait plus se réduire au principe d'imitation tel que le comprenait encore le XVIII^e siècle classique en la personne de Batteux, par exemple, pour qui :

«La Nature seule est l'objet de tous les Arts (...) La fonction des Arts [est de] transporter les traits qui sont dans la Nature, et de les présenter dans des objets à qui ils ne sont point naturels. (...) D'où je conclus, que les Arts, dans ce qui est proprement Art, ne sont que des imitations, des ressemblances qui ne sont point la Nature mais qui paraissent l'être; et qu'ainsi *la matière des beaux Arts n'est point le vrai, mais seulement le vraisemblable*. (...) Rien n'est réel dans [ses] ouvrages : tout y est imaginé,

feint, copié, artificiel (...) ce qui fait leur caractère essentiel par opposition à la nature.»⁹²

Bien au contraire : parce que la perception telle que comprise par Gadamer cesse d'opérer une forme de *transport* dans ses représentations, «transport» qui implique à la fois une distance du *Dasein* par rapport à son monde et une médiateté de son expérience représentative et signifiante, mais qu'elle participe activement à *même* le déploiement significatif auquel elle s'occupe, l'art cesse d'être cette représentation qui doit mesurer sa vérité à l'aune de sa ressemblance à la nature («vrai-semblance»).

«Le monde qui apparaît dans le jeu de la représentation n'est pas juxtaposé au monde réel dont il serait la copie (*Abbild*) : il est ce monde même, en la vérité, par excellence, de son être.»⁹³

L'essence de la copie se limite à un simple critère de ressemblance : elle parvient à sa réalisation dans son auto-suppression, c'est-à-dire en ne retenant pas le regard auprès d'elle, mais en renvoyant parfaitement à ce dont elle est copie. Absolument immobile, la copie se tient comme un miroir devant l'étant dont elle ne fait que renvoyer le reflet. Par contre, l'œuvre d'art, la représentation mimétique, participe du déploiement même de ce dont elle est imitation : elle ne relève pas du simple reflet statique, mais de la dynamique de la manifestation de ce qu'elle représente.⁹⁴ C'est pour cette raison que l'œuvre d'art exige que l'on séjourne auprès d'elle, non pas pour accéder à quelque chose qui en excéderait la

⁹² Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Durand, Paris, 1747, p.7, 13, 14 et 22 (nous soulignons). En fait, la détermination essentiellement linguistique (*sprachlich*) de la perception mène au renversement de cette opposition : plutôt que de porter le regard vers la nature comme seul dépositaire du «vrai», réduisant du même coup la prétention de l'art au seul «vrai-semblable», la détermination linguistique de la perception, c'est-à-dire sa situation dans une ouverture accomplie par un langage vivant, fait en sorte que «nous ne pouvons, en vérité, regarder la nature autrement qu'avec les yeux d'un homme dépositaire d'une expérience et d'une culture artistique»; cf. *L'actualité du beau*, p.54

⁹³ VM, p.155

⁹⁴ William Schweiker écrit à cet effet : «Ainsi la mimesis dénote cet acte à travers lequel la puissance d'émergence (*physis*) de l'être est dévoilée pour la compréhension». Cf. *Beyond Imitation : Mimetic Praxis in Gadamer, Ricoeur, and Derrida*, in *The Journal of Religion*, vol.68, 1988, p.23

réalité, mais au contraire afin de constituer ce qui *en elle* doit parvenir à sa manifestation, à sa présence. L'effort auquel nous convie l'œuvre, et que nous avons tenté de déployer à partir de l'expression «*Verwandlung ins Gebilde*» comprise comme la participation à et constitutive de l'événement de l'œuvre, est de construire sa signification de telle manière qu'elle se tienne en sa stature et qu'elle «parvienne à l'instance»,⁹⁵ «*zum Stehen kommt*», dans l'éclaircie de sa vérité. L'accomplissement de ce processus, l'œuvre (*Gebilde*) proprement dite, consiste dès lors à voir ce qui se manifeste comme détaché de sa formation, ce que nous déclinions plus tôt comme le moment de la disparition de l'interprétation : «Plutôt que de faire référence au moment du processus de sa formation, l'œuvre (*das Gebilde*) exige d'être perçue en elle-même comme pure manifestation.»⁹⁶

Bien que nous ayons déjà distingué «*Gebilde*» et «*Kunstwerk*», ce n'est que maintenant que le concept choisi par Gadamer révèle toute sa portée. Le français traduit «*Gebilde*» par *création, formation, structure, image* ou *produit*. Or, il faut voir que tous ces concepts jouent *ensemble* dans la signification que Gadamer confère à l'œuvre d'art, bien que le trait caractéristique de l'œuvre qui doit trouver écho dans cette notion soit véritablement sa *stature*, c'est-à-dire le caractère structuré et permanent de ce qui se manifeste de manière parfaitement unique et originale : l'œuvre comme *Gebilde* est «quelque chose qui a émergé de telle manière qu'il ne

⁹⁵ Nous puisons ce concept dans le texte de *L'origine de l'œuvre d'art* de M. Heidegger, où nous traduisons «*zum Stehen bringen*» par «amener à l'instance» plutôt que de suivre la traduction de Wolfgang Iser qui préfère «instituer». Notre traduction s'autorise directement du texte allemand en ce qu'elle préserve la forme de l'expression, mais aussi, et surtout, parce qu'elle laisse mieux entendre le *mouvement* que cette expression traduit. Étymologiquement, l'*in-stance* est un «*se tenir dans*», lequel correspond, tant dans l'œuvre de Gadamer que celle de Heidegger, à la situation de l'œuvre d'art par rapport à son monde : elle se tient (*es steht*) *dans* le monde et, en quelque sorte, contre lui. Étant donné la proximité lexicale et sémantique entre l'expression de Heidegger et celle de Gadamer – «*zum Stehen kommt*» (cf. entre autre, *L'actualité du beau*, p.50) – nous avons jugé le terme d'«instance» adéquat afin de traduire la manifestation de l'identité herméneutique de l'œuvre hors de toute dépendance face à une institution qui soit extrinsèque à son apparaître comme tel. L'instance signifiera dès lors la manière dont l'œuvre se tient là, dans un monde, et y persévère.

⁹⁶ *The Play of Art*, in *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, p.126

souffre aucune répétition, et qui est ressorti en sa manifestation unique.»⁹⁷ Autrement dit, l'œuvre comme *Gebilde* est le foyer où est retenue et maintenue l'identité herméneutique de l'œuvre :

«La poésie, la musique et la danse n'ont pas l'aspect tangible d'une chose matérielle, et pourtant le matériau fuyant et éthéré duquel elles sont faites se compose bel et bien en l'unité compacte d'une œuvre (*Gebilde*) – une œuvre qui demeure toujours la même.»⁹⁸

En fait, c'est de toutes œuvres que l'on peut dire qu'elles sont faites de ce matériau fuyant et éthéré : la littérature ne repose ni sur le papier, ni sur l'encre comme telle, mais bien sur la signification que portent papier et encre dès lors qu'ils prennent place dans un événement de sens où cette signification peut se donner à quelqu'un qui y participe. De même, le matériau qu'est la pierre ou la couleur ne veut «rien dire» tant et aussi longtemps qu'il ne dit pas «à quelqu'un» qui soit à même de comprendre. Autrement dit, c'est encore et toujours le travail de synthèse de l'imagination qui constitue l'œuvre, à partir de sa matière, certes, mais en fonction du matériau «fuyant et éthéré» qui constitue son idéalité et que la participation au jeu de l'art donne à voir comme unité compacte que la stature de l'œuvre garde sous tension. Il faut donc entendre l'identité herméneutique à partir de ses concepts, c'est-à-dire, d'une part, l'*identité* du matériau fuyant et éthéré qui fait rencontre en chacune de ses manifestations, et d'autre part, le mouvement *herméneutique* nécessaire à la manifestation de cette identité. Reste à savoir comment l'œuvre parvient à assurer la cohésion et l'unité de ce matériau.

Dans son essai *Du mutisme de l'image*,⁹⁹ Gadamer entreprend de revoir les concepts qui ont traditionnellement assuré la compréhension de l'unité de l'œuvre à la lumière de celles offertes par l'art contemporain. Quiconque fréquente les halls d'un musée aujourd'hui sait à quel point ces œuvres défient

⁹⁷ *Ibidem*

⁹⁸ *Ibidem*

⁹⁹ *Vom Verstummen des Bildes* (1965), in *Gesammelte Werke, Band 8: Kunst als Aussage*, 1993

toute forme d'unité qui se comprenne en termes d'unité de sujet pictural, d'unité corporelle des choses qui font rencontre – pensons ici à l'art du «happening» –, d'unité d'imitation au sens classique – où l'on tente de représenter la belle nature –, d'unité de perspective ou encore d'expression. Si cette dernière forme d'unité avait su s'offrir comme réponse pertinente à un art devenu moribond et simplement trop déclamatoire,¹⁰⁰ l'art contemporain, lui, ne repose plus sur l'expression profonde d'une expérience vécue (*Erlebnis*); l'œuvre moderne n'est plus tournée vers cette intériorité de l'*Erlebnis*, mais bien vers l'extériorité, vers le contexte de situation de l'œuvre, ainsi qu'en témoigne la revalorisation de l'art de commande et du décoratif. Plutôt, l'œuvre d'art contemporaine veut être comprise comme unité organique, comme l'organisation d'un mouvement qui trouve sa fin en lui-même dans et contre un monde qui semble s'y refuser :

«Nous ne sommes plus entourés de choses permanentes et familières possédant une unité bien à elles. En regard de l'anonymat qui va croissant et qui semble approprié aux êtres humains qu'abrite notre monde industriel, les formes et les couleurs de l'image se fusionnent en une unité en tension qui apparaît comme organisée depuis son centre.»¹⁰¹

L'œuvre d'art continue donc d'apparaître sous la forme de l'unité, d'un ordre unifié et sous tension se donnant comme tel. Autrement dit, en elle l'anticipation de la perfection, l'attente d'une unité de discours et de signification, semble déjà réalisée et s'offre en sa stature. C'est ce que la compréhension de l'œuvre d'art comme réponse, comme interprétation nous a

¹⁰⁰ Cf. *Vom Verstummen des Bildes*, p.320: «Certainement, l'expression sut fournir un nouveau principe d'unité qui domina la création artistique au commencement de l'ère moderne alors que l'imitation et la répétition de thèmes déjà établis devenaient l'affaire d'une rhétorique vide et insignifiante.»

¹⁰¹ *Vom Verstummen des Bildes*, p.321. Également, dans *Philosophie et poésie*, « Les façons dont on structure les tonalités, les rimes, les rythmes, les vocalisations, les assonances, etc. constituent des facteurs stabilisateurs. Elles ramènent à elle-même la parole qui se perd en renvoyant à autre chose qu'à elle-même et elles font en sorte qu'elle se tienne en elle-même. C'est de cette manière que ces facteurs constituent une unité de composition. Mais c'est une composition qui est en même temps et malgré tout une unité de discours.»

permis de découvrir : l'artiste amène son interprétation à l'instance, dans un monde où cette interprétation se laisse comprendre comme réponse à une question pressante, et il la forme de telle manière qu'il lui confère présence et permanence. Or, nous l'avons vu, cette organisation dépend essentiellement de la participation à l'événement du déploiement de l'œuvre, et c'est toujours et encore «sous la voix», dans l'élément du langage, que se construit l'identité herméneutique de l'œuvre, tant pour l'artiste que pour celui qui reçoit l'œuvre déjà formée. En fait, il s'agit pour tous deux du même accomplissement compris différemment selon la manière dont il se donne : «Pour le créateur, il s'agit de la réussite de l'œuvre. Pour celui qui la reçoit, on ne saurait trop dire ce que c'est. «Je ne sais quoi», dit la célèbre explication française. Cela est réussi et a son incompréhensible justesse.»¹⁰²

La «réussite de l'œuvre» correspond au moment de la réalisation de la mise sous tension de l'ordre : l'œuvre est réussie «du moment que tout travail additionnel ferait perdre de la densité, plutôt que de lui en procurer davantage, à la structure en question.»¹⁰³ En littérature, par exemple, cela correspond au moment où toute poursuite du discours semble réduire la présence de l'essentiel – faute que commettent presque tous ceux qui en sont à leurs premiers pas en philosophie : à trop vouloir dire, ils ne disent plus rien!

Quant au «*je ne sais quoi*», c'est à juste titre que Gadamer récupère cette expression française, puisqu'elle trouve ses premières réceptions philosophiques dans la littérature «esthétique» du XVIIe et XVIIIe siècle. C'est au père Dominique Bouhours que l'on doit la première véritable réflexion thématique sur

¹⁰² *Le mot et l'image; autant de vérité, autant d'être*, p.205

¹⁰³ *Vom Verstummen des Bildes*, p.321 Voir également *L'actualité de l'œuvre d'art*, p.71: «La densité interne propre à la tension de ce que nous appelons beau se mesure précisément à la marge de variabilité qui lui permet de tolérer qu'on transforme, remplace, ajoute et retranche certains de ses éléments, mais tout ceci ne peut avoir lieu qu'à partir d'un noyau structurel auquel on ne peut toucher sans faire perdre à cette configuration son unité vivante.»

le sujet dans un court dialogue daté de 1671.¹⁰⁴ Bien que Gadamer n'emploie cette expression qu'à cette seule occasion, il n'en demeure pas moins que l'on eut aimé qu'il y attache un peu plus d'importance, ce qui ne nous empêchera pas de le faire ici. L'intérêt pour pareil exercice repose sur la pensée du langage qui est en germe dans le texte de Bouhours : le «je ne sais quoi» traduit linguistiquement ce qui ne saurait l'être – il est l'expression de l'inexprimable. Pourtant, à l'entendre, on *sait* exactement ce qu'il veut dire, ce qu'il veut rendre présent, pour peu que l'on se situe dans une même communauté de langage. Le lien entre cette expression et une communauté de langage particulière peut s'expliquer en fonction du contexte socio-politique particulier qui l'a vu naître, à savoir l'émergence d'une nouvelle noblesse issue des classes bourgeoises. Le «je ne sais quoi» correspondait alors à la marque de noblesse qui pouvait se lire sur le visage de celui que la grâce de Dieu avait élu et touché, offrant ainsi une manière pour la noblesse de distinguer les «vrais» nobles des «faux». En vérité, on comprend bien que cette expression fût une sorte de «lieu commun» langagier où se révélait la profonde sympathie entre les membres d'une même société, sympathie qui n'avait nul besoin de s'explicitier dans un énoncé plus précis afin d'assurer son sens et sa compréhension. Or, Bouhours préserve cette signification,¹⁰⁵ mais il en élargit l'application de manière considérable. Il reporte le véritable fondement du «je ne sais quoi» sur un don de la nature, un don divin, révélé à l'homme par «le penchant et l'instinct du cœur» ainsi que par «un très

¹⁰⁴ Nous nous référons à l'édition de 1920, *Les entretiens d'Ariste et Eugène*, éd. Bossard, coll. «Les chef-d'œuvres inconnus», Paris. Notons par ailleurs que le thème du «je ne sais quoi» était déjà en vogue depuis un certain temps (le dictionnaire latin de Robert Estienne, écrit en 1552, attribuait déjà à Térence l'expression «nescio quid»), ainsi que Bouhours lui-même le laisse entendre à la fin du dialogue lorsqu'il fait référence à un discours prononcé à l'Académie française par un «illustre académicien», fort probablement Jean Ogier de Gombault (1588-1666), lequel prononça son 6^e discours sur le «je ne sais quoi». On trouve par ailleurs dans son texte de nombreuses références à l'usage italien de cette expression, ainsi qu'à l'espagnol Balthasar Gracian. Bouhours ne fait donc que reprendre et thématiser un thème déjà fort populaire. Il n'en demeure pas moins que c'est ce texte de Bouhours qui constitue, encore aujourd'hui, le premier effort de penser cette expression dans l'histoire de la philosophie.

¹⁰⁵ cf. Op. cit. p.205-206

exquis sentiment de l'âme», concluant de la sorte que «les savants et les ignorants sont égaux en la connaissance du je ne sais quoi, ou plutôt que le je ne sais quoi est l'asile de l'ignorance».¹⁰⁶ Le «je ne sais quoi» trouve ainsi le moyen de s'appliquer à une multitude de choses ayant en commun le trait d'une réalité qui ne se donne que de manière immédiate, c'est-à-dire sans le concours de l'entendement : il s'agit tantôt d'un «agrément qui anime la beauté et les autres perfections naturelles»,¹⁰⁷ tantôt «d'un effet tout contraire, car il détruit, il gâte et il empoisonne, pour parler ainsi, tout le mérite des personnes où il se rencontre»;¹⁰⁸ tantôt c'est un trait universel «dont tout le monde est touché également» – pensons ici à ce que le XVIII^e siècle caractérisera comme le génie d'un peuple, son esprit –, et puis à d'autres occasions c'est un «je ne sais quoi» particulier qui se donne comme le «fondement de ce qu'on appelle sympathie et antipathie»,¹⁰⁹ une sorte de sous-bassement à la communauté des individus. C'est ainsi que, sous la plume de Bouhours, le «je ne sais quoi» devient une catégorie «esthétique» en soi, c'est-à-dire distincte de toute forme de connaissance rationnelle, de sorte que ce qui en relève se donne à chaque fois comme quelque chose que l'on *reconnaît* par le sentiment, de manière «pathologique» pour ainsi dire, et ce de telle façon que cela se donne comme une vérité indubitable qui ne repose toutefois pas sur une forme de connaissance proprement dite. Le paradoxe du «je ne sais quoi» tient précisément en ce que, malgré l'immédiateté du don, malgré le fait qu'il échappe au pouvoir cognitif de l'esprit, quelque chose se donne que l'on reconnaît et qui pourtant ne souffre aucune expression conceptuelle, aucune forme de connaissance explicite : qu'il y aille tout à la fois d'une «égalité de connaissance» et d'un «asile de l'ignorance» témoigne on ne peut plus adéquatement du fait que l'on peut tous *reconnaître* l'œuvre d'un «je ne sais quoi», bien que nul ne le connaisse adéquatement;

¹⁰⁶ Op. cit. p.196 et 212

¹⁰⁷ Op. cit. p.198

¹⁰⁸ Op. cit. p.205

¹⁰⁹ Op. cit. p.206

«philosophiquement», dira Bouhours, c'est-à-dire par ses causes – ce qui, dans la foulée du cartésianisme, correspond à l'ignorance. «Qu'il fasse son effet si promptement que [l'âme] n'ait pas le temps de le remarquer»,¹¹⁰ voilà la marque distinctive du «je ne sais quoi». C'est ainsi que la promotion du «je ne sais quoi» à une catégorie esthétique comme telle permettra de distinguer, par exemple, le beau d'apparat du *véritable beau*, celui qui se donne comme étant mystérieusement animé par la grâce divine, origine de toutes les vérités.

Bien entendu, cette reconnaissance ne saurait se reconduire à l'explicitation langagière, la «matière» du «je ne sais quoi» «étant de celles qui ont un fond impénétrable et qu'on ne peut expliquer que par l'admiration et le silence»; l'énoncé savant réduirait nécessairement la grâce qui se donne et qui ressort énigmatiquement, et le *savoir* auquel prétendrait cette explication chasserait inéluctablement l'essence même du «je ne sais quoi». Toutefois, le silence auquel le «je ne sais quoi» oblige n'est pas pour autant une absence de parole :

«Faire silence ne veut pas dire être muet. (...) C'est seulement dans le parler véritable qu'un faire-silence authentique devient possible. Pour pouvoir faire-silence, le *Dasein* doit avoir quelque chose à dire, c'est-à-dire disposer d'une résolution authentique et riche de lui-même.»¹¹¹

Heidegger a bien su montrer que le silence, loin de ne rien dire, accomplissait de manière paradigmatique l'essence même du langage. L'exemple du «je ne sais quoi» est à cet égard tout à fait *parlant* : qui veut «dire» le «je ne sais quoi» de manière adéquate n'a, pour seul recours, que le silence, toute parole en disant d'ores et déjà beaucoup trop. Autrement dit, dans le faire-silence qui correspond à la reconnaissance du «je ne sais quoi» s'articule la compréhension authentique de ce qui se donne. L'«admiration», qui correspond également à l'attitude authentique face au «je ne sais quoi», achève de nous convaincre que, dans ce

¹¹⁰ Op. cit. p.200

¹¹¹ Heidegger, *Être et temps*, p.164-165

silence, quelque chose de vrai est compris et reconnu. Dans le cadre du dialogue de Bouhours, le silence admiratif correspond au sentiment de l'âme qui, sans savoir comment, découvre chez quelqu'un ou quelque chose un «je ne sais quoi» qui l'anime comme seule peut l'animer la grâce divine; il y va essentiellement d'une reconnaissance du divin. Même dans un contexte laïc cela ne cesse d'être vrai : le «je ne sais quoi» continue de se donner comme quelque chose qui nous réduit au silence, comme quelque chose qui ne se dit que dans la mesure où l'on en accuse réception en balbutiant, béat : «c'est ainsi», «*so ist es*», confirmant du même coup ce que l'on y reconnaît, ce qui nous lie à ce qui se montre.

Le caractère de ce qui ressort ainsi dans l'œuvre d'art, Gadamer le comprend sous le terme «*Herauskommen*» : ça ressort, ça se manifeste à partir de l'œuvre comme la vérité que j'y reconnais et à laquelle j'acquiesce. Ce qui ressort ainsi, l'identité herméneutique de l'œuvre, le vrai qui subsiste, parvient à son émergence en vertu de la participation à l'événement de cet accomplissement, et ce de telle manière qu'elle est véritablement et justement *là* pour le participant.

«On donne son assentiment à ce qui ressort ici et non pas parce qu'il s'agirait d'une reproduction exacte de quelque chose, mais parce que l'image comme telle agit comme une effectivité supérieure. (...) C'est ainsi que l'œuvre d'art est là et a «autant de vérité, autant d'être». C'est dans l'accomplissement que se réalise son être (*telos ekei*).»¹¹²

De même, dans le contexte d'une pratique religieuse, «celui qui participe à un culte laisse aussi «ressortir» le divin qui s'y manifeste comme s'il s'agissait d'une apparition corporelle».¹¹³ Le culte fait plus que s'adresser à une divinité située dans un au-delà, fait plus qu'y renvoyer : il la rend présente, la fait ressortir en sa présence authentique. Pour ce faire, le culte, comme la compréhension en général, doit rapporter son faire, c'est-à-dire la manière dont il constitue l'accomplissement de la manifestation, aux exigences de la chose en question : il

¹¹² *Le mot et l'image; autant de vérité, autant d'être*, p.207

¹¹³ *Ibidem*

doit la viser dans la mesure de sa justesse (*Richtigkeit*). Du coup, il ne s'agit certainement plus d'une imitation où l'on tente de simplement reproduire un étant, mais bel et bien d'une compréhension qui vise l'être de ce qu'elle veut imiter en sa vérité même afin de la rendre présente. Pensons, par exemple, à une œuvre d'art dont la signification est essentiellement religieuse : l'icône. Dans l'image de l'icône, un saint, le Christ ou la Vierge trouve représentation. Comment faut-il entendre le genre de «représentation» dont il est alors question? Clairement, il ne s'agit pas d'une simple copie, ni même d'un portrait, ces icônes étant le plus souvent peints longtemps après la disparition de celui qu'ils veulent représenter. S'agirait-il tout de même d'un portrait, que l'icône ne se réduirait pas au simple renvoi à son modèle : songerait-on, même pour un instant, poser le genou au sol pour quelques tâches de couleurs? Non : si l'icône appelle à certaines conduites, si le croyant prie devant l'icône, c'est qu'il y a un «je ne sais quoi» qui témoigne de la présence de ce qu'il représente : dans la participation à l'événement du sens de l'icône, quelque chose ressort pour celui qui comprend, quelque chose accède à sa présence et est reconnu en sa vérité, une vérité qui oblige et lie celui qui y participe.¹¹⁴ Que «le genou ne plie plus pour la Madone rencontrée au musée», pour reprendre le mot de Hegel, ne fait que le confirmer :

¹¹⁴ David P. Haney, dans *Aesthetics and Ethics in Gadamer, Levinas, and Romanticism: Problems of Phronesis and Techne*, in *PMLA* 114, 1999, p.38, remarque à juste titre que la représentation mimétique donne lieu à une présence analogue à celle de l'«autre» dans une situation éthique. Ainsi, «le processus à travers lequel la vérité d'un poème est révélée s'avère instructif à la lumière des similarités qu'il entretient avec le dévoilement qui a lieu dans l'herméneutique éthique de l'«être-ouvert-à» (plutôt que d'imposer, assumer, ou conceptualiser) la vérité de l'autre personne.» Gadamer maintient en effet que la vérité de l'«autre», à l'instar de celle qui se dévoile dans l'œuvre, ne saurait se réduire à une connaissance conceptuelle qui «maîtriserait» en quelque sorte la vérité qui se dévoile en la réduisant à un pur donné intelligible, la retirant du même coup au processus participatif dont elle dépend. Par contre, notre analyse de la structure de la participation au phénomène où un sens se manifeste montre bien que c'est dans toute situation que l'exigence d'«ouverture-à» se pose : d'aucune compréhension, même conceptuelle, ne peut-on dire qu'elle cesse d'advenir dès lors qu'elle exige une participation à son sens pour se manifester. En fait, ce que Haney traduit par «imposer, assumer ou conceptualiser» représente le danger que court toute interprétation : «Ici on court toujours le risque, dans la compréhension, de s'appropriier ce qui est autre et d'en méconnaître l'altérité.» cf. *VM*, p.321 (note en bas de page ajoutée à l'édition de 1986).

arrachée au contexte de sa pratique authentique, l'œuvre cesse de rendre présente la vérité qui obligeait. Or, cette présence, disions-nous plus tôt, repose sur l'accomplissement de la représentation mimétique qui se déploie à travers la participation à l'événement.

La formation fixée en sa stature (*Gebilde*) qu'est l'œuvre d'art est l'accomplissement mimétique de cette présence même : elle est l'imitation, accomplie à même le devenir de l'être, grâce à laquelle le représenté accède à sa manifestation authentique : «L'être ressort du devenir», dit Gadamer dans *Le mot et l'image*.¹¹⁵ L'accomplissement mimétique fait :

«entrer dans la présence ce que l'on connaît et la manière dont on le connaît. (...) Ce que l'on reçoit essentiellement d'une œuvre d'art et ce à quoi on prête attention, c'est la manière dont elle est vraie, c'est-à-dire la mesure dans laquelle on y connaît et reconnaît aussi bien soi-même que la chose.»¹¹⁶

À cet égard, l'œuvre d'art se distingue du «signe» au même titre que la représentation se distinguait de la «copie». Le signe, à l'instar de la copie, ne retient pas le regard auprès de lui mais, au contraire, remplit sa fonction en renvoyant au-delà de lui-même vers le signifié : entre le signifiant et le signifié continue d'exister une distance ontologique irréductible que la compréhension doit franchir en direction du dernier. Le symbole, à l'inverse, «fait ressortir comme présent quelque chose qui ne cesse pas de l'être», non pas en y renvoyant, mais en en «tenant lieu». ¹¹⁷ La possibilité pour le symbole de «tenir lieu», la «*Vertretung*», dénote la fonction de suppléance qui est la sienne. Or, suppléer à quelqu'un ou quelque chose ne signifie pas seulement le remplacer, se tenir à sa place, mais essentiellement en assumer la présence de telle façon qu'il ne cesse pas d'être présent dans l'effectivité même de sa vérité. Ainsi, le discours

¹¹⁵ *Le mot et l'image; autant de vérité, autant d'être*, p.202

¹¹⁶ VM, p.131-132

¹¹⁷ VM, p.172

d'un avocat qui représente son client «tient lieu» et présente, devant la cour, la vérité qu'il aurait lui-même dévoilée. Mais c'est à nouveau vers la pratique religieuse qu'il convient de se tourner afin de bien comprendre ce que la «*Vertretung*» signifie.

Prenons, par exemple, un symbole religieux tel que l'Eucharistie.¹¹⁸ Pour Gadamer, il ne fait aucun doute que l'Eucharistie ne se limite pas à présenter l'hostie et le vin au croyant comme *signifiant* la chair et le sang du Christ, mais qu'elle les transforme réellement et substantiellement de telle manière qu'ils en «tiennent lieu» : «le pain et le vin du sacrement *sont* la chair et le sang du Christ.»¹¹⁹ L'hostie n'est donc pas un signe, c'est-à-dire un simple renvoi au-delà de soi qui s'installe dans une confortable distance ontologique d'avec ce qu'il représente. Il est symbolique, il a part en son être propre à ce dont il est symbole : pour celui qui participe au sacrement, l'être de l'hostie et du vin est nul et non avenu devant la présence de la chair et du sang du Christ qui se manifeste. Si on se rapporte maintenant à l'exemple que nous offrait l'icône, on comprend bien comment cette image acquiert la puissance contraignante qui est la sienne. Lorsque l'on réduit la compréhension de l'image, *das Bild*, à la simple imitation d'un modèle, *das Urbild*, c'est en terme de copie, *Abbild*, et d'adéquation au modèle que l'on juge de sa réussite. Dans un tel cas, la relation entre l'image et le modèle est parfaitement unilatérale : si la copie gagne à s'identifier à son modèle, le modèle, lui, n'acquiert rien par ce processus. Or, la structure de la représentation que nous avons dévoilée témoigne d'un événement différent :

¹¹⁸ Dans *L'actualité du beau*, p.60, Gadamer prend le parti de Luther dans la querelle qui l'opposait à Zwingli quant à la véritable signification des paroles du Christ : «Ceci est ma chair, ceci est mon sang.» Zwingli prétendait, contre Luther, qu'il fallait comprendre les paroles du Christ comme l'invitation lancée au croyant de penser le pain et le vin dans un rapport de *signifiant/signifié*, c'est-à-dire dans un rapport où est préservée une distance entre ce qui est (le pain) et ce qui doit être simplement compris (le corps). Or, Gadamer, à la suite de Luther, refuse de comprendre le «pain» autrement que comme l'être même du corps du Christ qui se donne à voir : la distance entre le signifiant et le signifié est dissoute pour laisser place à la manifestation de la vérité de l'être en question, à savoir le corps du Christ.

¹¹⁹ *L'actualité du beau*, p.60

«une image n'est pas une copie car elle représente quelque chose qui, sans elle, ne se présenterait pas ainsi. Elle dit quelque chose sur le modèle.»¹²⁰ L'œuvre d'art, nous l'avons vu, repose sur un processus d'imitation compris comme un puiser au cœur de l'ouvert. Aussi, ce qui est représenté par l'image est constitué par une compréhension qui, parce qu'elle veut montrer, souligne et omet nécessairement certains traits, de sorte que la manière dont se présente le représenté dans l'image se distingue de la copie dans l'exacte mesure où elle ne prétend pas à l'identité : ce qu'elle montre du modèle, il ne le manifeste pas lui-même, et pourtant, parce qu'elle s'insère dans la structure participative que nous avons dévoilé, ce qu'elle en dit continue d'en relever. Autrement dit, l'image montre ce qui s'y représente en le retirant à sa représentation quotidienne, en l'arrachant à la contingence de sa présence habituelle : elle le vise en son idéalité.

Or, parce que l'œuvre d'art qu'est l'image maintient la représentation en sa stature, lui conférant ainsi présence et durée, son être signifie pour le représenté une présence véritable et un «surcroît d'être».¹²¹ Bien entendu, le modèle lui-même, en tant que réalité concrète, n'y obtient rien, et prétendre le contraire serait tout simplement sottise. Qu'il «soit plus» veut essentiellement dire que sa *vérité gagne en présence*, en être; l'image confère une présence à la puissance de la vérité de l'être représenté. Dans *Vérité et méthode*, Gadamer reconduit cet accomplissement à un phénomène d'émanation :

«La teneur propre de l'image est ontologiquement définie comme émanation du modèle. Il est de l'essence de l'émanation que l'«émané» soit surabondance. Ce dont il émane n'est pas diminué. (...) Du moment que l'Un originel ne s'appauvrit pas en laissant s'épancher hors de lui le multiple, cela signifie bien croissance d'être.»¹²²

¹²⁰ VM, p.158

¹²¹ Cf. «La valence ontologique de l'image», VM p.152 sq., ainsi que p.61 de *L'actualité du beau*.

¹²² VM, p.158

Il s'agit, à dire vrai, d'un argument étrange, voire mystique, s'appuyant sur des thèses néo-platoniciennes mal explicitées.¹²³ D'ailleurs, Gadamer n'y reviendra plus dans son œuvre ultérieure.¹²⁴ Si l'on veut malgré tout rendre compte de cette explication, on se doit d'interpréter l'émanation du «modèle» comme une émanation de la chose même (*Sache selbst*), de la chose en question représentée dans l'image. Or, la chose en question n'est pas le modèle tel qu'il se donne en la personne particulière de celui qui s'offre au regard du peintre : elle est très précisément l'idéalité, la vérité que le peintre vise à travers son interprétation; elle est ce qui «se dégage comme en vertu d'une illumination de toute contingence et variabilité des circonstances qui le conditionnent».¹²⁵ Ainsi, la chose en question qui obtient un surcroît d'être à travers la représentation est l'être de cette chose tel qu'il trouve illumination et éclaircie dans l'interprétation que présente l'œuvre. L'image représentative devient alors le lieu où est retenu et amené à l'instance le matériau fuyant et éthéré de cette vérité, la signification authentique de ce qui s'y représente. Ce faisant, elle jette une lumière nouvelle sur la manière dont on doit reconnaître ce qui relève de cette vérité : la relation entre l'image et son modèle n'est pas unilatérale puisque la vérité qui se manifeste dans l'image devient en quelque sorte contraignante pour son modèle. L'image, relevant de l'imitation, montre son modèle *comme* ce qu'il est vraiment, en la vérité de son être, dévoilement de vérité qui signifie en retour pour le modèle qu'il doit remplir les attentes de sens qui s'imposent à partir de l'image : le roi doit paraître ainsi qu'il le fait dans l'image, c'est-à-dire avec toute la

¹²³ VM, p.158 : «Le développement de cette idée dans la philosophie néo-platonicienne, qui fait éclater les bornes de l'ontologie grecque de la substance, fonde le rang ontologique positif de l'image.»

¹²⁴ On pourrait voir dans le concept d'*herauskommen* une reprise de cette idée. Toutefois, la situation de cette discussion de l'«émanation» dans un cadre déterminé par l'analyse de la relation de l'image à son modèle – discussion que Gadamer mène dans un vocabulaire surprenant et particulier – tend à nous faire penser que cela n'est pas le cas bien que de nombreuses similarités persistent. Nous verrons ultérieurement de quelle manière il faut penser le concept d'*herauskommen* dans sa relation à l'éclat du beau.

¹²⁵ VM, p.132

magnificence, la puissance et l'aura de grâce qui s'y manifeste, puisque ces traits qui sont dévoilés dans l'image relèvent de la vérité de son être *en tant que* roi. L'image ne se réduit donc pas à son modèle, au roi en personne, mais relève néanmoins de la vérité de son modèle, de son être-vrai, de telle sorte qu'elle est soumise, *de même que son modèle*, à la puissance de la vérité qui s'y manifeste. C'est ainsi qu'il faut entendre le surcroît d'être, à savoir comme un surcroît de présence de l'être-vrai de la chose en question accompli par la participation à l'événement de l'œuvre où il se donne.

De la sorte, Gadamer parvient à éviter l'écueil idéaliste où la vérité de l'art se réduirait à la simple manifestation sensible de l'idée. En effet, parce qu'il y va d'une participation au sens, parce que le symbole rend présent et montre le représenté en fonction d'une imitation interprétative, la vérité qui se fait jour n'est pas pure «monstration» : en montrant *comme*, disions-nous, l'imitation souligne et omet nécessairement certains traits de ce qu'elle représente. Comme Joan Stambaugh le remarque :

«Gadamer développe une dialectique subtile, comme il l'a fait en d'autres occasions, entre le montrer et le cacher, entre ce qui est uniquement présent dans le symbole et ce qui est amené tout près par ce symbole sans être littéralement présent.»¹²⁶

Il nous semble qu'elle ne fasse pas fausse route en dévoilant par la suite une certaine filiation entre la pensée du symbole chez Gadamer et les thèses heideggeriennes développées dans *L'origine de l'œuvre d'art* : la dialectique entre le cacher et le montrer semble reprendre, du moins partiellement, la dialectique entre Monde et Terre qui s'accomplit de manière essentielle et paradigmatique dans la mise en œuvre de la vérité.

¹²⁶ J. Stambaugh, *Gadamer on the Beautiful*, in *The philosophy of Hans-Georg Gadamer*, p.132. Hélas, Stambaugh ne parvient pas à éclairer proprement cette dialectique, ses propos étant à la fois évasifs et insuffisants : elle ne réussit pas à expliciter la relation entre cette dialectique et la compréhension gadamérienne de la vérité, et les liens qu'elle tente d'établir avec les thèses de Heidegger sont faibles et superficiels.

Sans se lancer dans une analyse exhaustive, nous caractériserons le *Monde* comme l'ampleur de l'ouverture, l'espace de l'éclaircie où l'étant en général s'ordonne comme monde : «*Welt weltet*», dit le texte allemand de *L'origine de l'œuvre d'art*, ce que l'on pourrait traduire par «le Monde *mondifie*, il fait Monde». À cet égard, le Monde n'est pas à comprendre différemment de l'espace ouvert par une communauté de langage où une tradition éclaire, porte et organise le faire à partir des compréhensions qu'elle transmet et conserve.¹²⁷ Or, pour «faire Monde», et pour que l'œuvre puisse l'installer, le Monde doit *s'établir* sur une *Terre*. La Terre, c'est ce que l'ouverture fait apparaître comme le *fondement muet* sur lequel s'édifie un Monde : l'éclaircie illumine le néant comme néant, comme ce qui se refuse au dévoilement et à l'éclaircie elle-même. Autrement dit, chaque fois qu'un *Dasein* ouvre et éclaire à sa guise un Monde où il séjourne, il fonde ce Monde sur la Terre qui, alors seulement, apparaît comme terre. Toutefois, cet apparaître est absolument muet. Dans le cas de l'œuvre d'art, ce n'est jamais que *comme* roc que le matériau du sculpteur fait encontre, à savoir *comme quelque chose* qu'il n'est pas : la «structure du *comme*», «*Alsstruktur*», de l'installation ouvre l'étant comme cet étant, mais laisse précisément dans l'ombre *ce qui se donne*

¹²⁷ Cf. VM, les sections touchant aux «Préjugés, conditions de la compréhension», p.298-312. Gadamer y montre, entre autres, comment l'activité de la tradition se comprend comme celle d'une transmission de sens, transmission qui confirme la valeur des compréhensions qu'elle préserve en les *conservant* : «La conservation n'est pas moins un acte de liberté que le bouleversement et l'innovation» (p.303). Cette conservation, portée par la participation des individus à la tradition, les porte en retour : elle constitue l'ouverture d'un monde depuis la tradition où est toujours déjà situé celui qui comprend, de sorte qu'il ne peut faire autrement que d'être situé en un horizon herméneutique constitué par l'ensemble des préjugés qu'elle lui fournit. Il s'agit, selon l'aveu même de Gadamer, d'une répétition herméneutique de la structure de l'anticipation constitutive de toute compréhension explicitée par Heidegger, dans *Être et temps*, en terme de «*Vorgriff*» (préconception), «*Vorhabe*» (pré-acquis), et «*Vorsicht*» (prévision). Cf. le paragraphe 32. Nous avons déjà pu voir, par ailleurs, les conséquences de cette compréhension de l'efficace de la tradition en analysant la structure anticipative de la compréhension qui joue dans toute attente de sens dirigée vers l'œuvre d'art à travers le concept d'anticipation de la perfection, «*Vorgriff der Vollkommenheit*», ainsi qu'en développant la structure dialectique de la question et de la réponse.

comme ceci ou cela.¹²⁸ L'interprétation préserve ainsi absolument ouverte la signification de ce qui se donne sous la structure du *comme*: la Terre constitue en quelque sorte la totalité de la *tessera hospitalis*, celle que nous n'avons ni n'aurons jamais en notre possession, mais dont notre pièce atteste de la présence comme une promesse à accomplir et, pourtant, en quelque sorte déjà accomplie.

La *tessera hospitalis*, ou «tesson du souvenir», est le symbole que Gadamer met le plus souvent à profit afin d'éclairer cette dialectique entre le montrer et le cacher. Il s'agit d'un tesson que l'hôte brise en deux pour remettre une des pièces à son invité. Comme le dénote Kathleen Dow, bien plus qu'un simple signe, «il démontre et rend présent de manière visible l'appartenance mutuelle des parties au tout qu'elles constituent.»¹²⁹ Autrement dit, le tesson du souvenir rend tout à fait présent la vérité de l'appartenance mutuelle, mais préserve cachée, tout en pointant vers elle, la totalité qui porte et organise cette appartenance. Un autre exemple, également offert par Gadamer, met à profit les récits mythiques mis en avant par Platon dans le *Banquet* et le *Phèdre*. Ainsi, Gadamer rapporte :

«Les hommes étaient des êtres sphériques. Ces êtres s'étant mal conduit, les dieux les ont coupés en deux. Depuis lors, chacune des moitiés de cette sphère intégrale de vie et d'être est à la recherche de son complément. C'est le *σύμβολον τοῦ ἀνθρώπου*, il fait que tout homme est pour ainsi dire le fragment d'un tout.»¹³⁰

Dans cette parabole tirée du *Banquet*, le symbole est constitué par le *Dasein* même de l'homme, lequel n'est compréhensible qu'à la lumière de son appartenance à l'être qui le porte, à savoir la totalité d'un horizon ouvert par la

¹²⁸ À propos de la question de la «structure du comme», ou «*Als-Struktur*», cf. *Être et Temps*, par.32 sq. Nous reprenons à notre compte la traduction de E. Martineau bien que les développements proposés ici se rapportent essentiellement à leur articulation dans le cadre du texte de *L'origine de l'œuvre d'art*, et diffèrent donc sensiblement des explications offertes par Heidegger dans *Être et Temps*.

¹²⁹ K. Dow, *Art and the Symbolic Element of Truth : What Gadamer's Method Conveys*, in *International Philosophical Quarterly* vol.36, juin 1996, p.177

¹³⁰ *L'actualité du beau*, p.56

appartenance à l'être qui le porte, à savoir la totalité d'un horizon ouvert par la tradition d'une communauté vivante de langage. L'être qu'est l'homme trouve sa véritable signification en fonction du tout dont il est partie prenante, totalité qu'il porte en lui et qu'il découvre en tous ceux qui, avec lui, sont en commune appartenance avec cette totalité.¹³¹ La pulsion *érotique* qui pousse l'homme vers ses semblables, qui n'est pas sans ressembler à la pulsion de jeu que nous avons déjà explicitée, serait donc fonction de l'humanité qu'il découvre comme promesse accomplie dans la vérité de l'«autre» qui l'appelle. Or, la structure qui correspond à la vérité symbolique découverte ici est parfaitement identique à celle qui déploie l'éclat particulier illuminant le domaine de l'expérience artistique : le *beau*.

Platon fournit une fois de plus à Gadamer le récit qui convient à l'explicitation de cette identité structurelle.¹³² Le *Phèdre* contient en effet un mythe décrivant la destination de l'homme, à savoir sa chute depuis la contemplation des idées et de l'ordre véritable du monde occasionnée par le désordre de ses pulsions charnelles et instinctives. Platon y raconte comment les âmes, montées sur leur char, défilant dans le cortège magnifique des sphères célestes, avaient vue sur le vrai monde, celui de l'ordre calme et infini du cosmos, «les véritables constantes et les configurations permanentes de l'être». Toutefois, les instincts qui habitent l'âme perturbèrent la course de son cortège, et son attelage désordonné la fit chuter sur terre, coulée en quelque sorte par la lourdeur du corps. Du coup, l'âme se trouva irrémédiablement séparée de la contemplation de la vérité dont elle ne garde depuis qu'un souvenir confus. Toutefois, l'expérience de l'amour (*eros*) et du beau lui permet de revivre, pour un bref instant, la contemplation de la vérité de l'être. Dans la contemplation du beau, l'âme reconnaît le vrai qu'elle contemplait auparavant : il se donne comme

¹³¹ Tout laisse croire que la totalité en question ici soit l'*humanité* comprise comme l'être-au-monde rendu possible par le langage.

¹³² Cf. *L'actualité du beau*, p.34-35

un fragment de cet ordre infini du cosmos, et laisse ainsi penser la totalité à laquelle il se rapporte. Gadamer reprend ainsi les conclusions de Platon :

« Grâce au beau, il lui redevient possible de se rappeler à la longue le vrai monde (...) il est, pour ainsi dire, l'idéal devenu visible. Ce qui rayonne par-dessus tout, ce qui possède une lumière telle qu'elle convainc de sa vérité et de sa justesse, c'est à cela que nous accédons et que nous nommons le beau dans la nature et dans l'art, c'est cela qui nous force à l'assentiment et nous fait dire : «c'est bien cela le vrai.» »¹³³

À la lumière de cette citation nous pouvons voir à quel point il n'est aucune distance possible entre l'accomplissement symbolique de la représentation dans l'art et l'éclat du beau : dans les deux cas il s'agit de la présence du vrai qui se donne à celui qui y participe. Aussi, Gadamer disait-il déjà dans *Vérité et méthode* : «Il s'ensuit, du point de vue de l'être-beau, que le beau doit toujours être compris ontologiquement comme «image».»¹³⁴ Autrement dit, l'être du beau se comprend essentiellement selon la structure symbolique de l'image. Conséquemment, il devient impossible de distinguer entre la forme d'une œuvre d'art, à savoir ce qui fait l'objet d'une délectation simplement esthétique, et la vérité qui s'y manifeste, la signification qui est la sienne et que l'on reconnaît essentiellement sous l'éclat du beau. C'est déjà à cette conclusion que menait notre analyse de la structure participative à l'événement du don de sens lorsque nous affirmions qu'il était désormais impossible de distinguer entre l'*aisthesis* et la *noesis* : tout donné sensible, disions-nous, porte déjà une certaine ouverture langagière qui le révèle *comme* ce qu'il est. Maintenant, c'est la structure propre à l'être-beau qui le confirme : ce qui se donne sensiblement sous l'éclat d'un «je ne sais quoi» qui l'anime et m'en impose, de telle sorte que je ne puis qu'y acquiescer, ne saurait se distinguer de ce que j'y reconnais, à savoir une vérité qui se manifeste et me lie. Ainsi, c'est tout à la fois les écueils de la réflexion

¹³³ *L'actualité du beau*, p.34

¹³⁴ *VM*, p.513

idéaliste et de la réduction de l'expérience de l'art à un phénomène simplement esthétique que Gadamer évite :

«La beauté, aussi inattendue que soit sa rencontre, est pareille à un gage qui nous garantirait que malgré tout le désordre du réel, malgré toutes ses imperfections, ses méchancetés, ses malformations, sa partialité et la fatalité des désarrois qu'il provoque, que le vrai ne se trouve pas dans un lointain inaccessible mais qu'il est ce qu'on rencontre. *C'est la fonction ontologique du beau que de combler le fossé qui sépare l'idéal du réel.*»¹³⁵

Si la beauté parvient à être un tel gage de vérité, c'est parce qu'elle ne s'en distingue pas : l'éclat du beau qui illumine l'expérience esthétique est en fait celui de la vérité. De telle façon que c'est maintenant que se révèle toute la pertinence d'avoir approché l'ontologie gadamérienne de l'œuvre d'art à partir du concept de la participation à l'événement du don de sens :

«La beauté a pour mode d'être celui de la lumière.»

Or :

«La lumière dans laquelle s'articule non seulement le visible, mais aussi le domaine de l'intelligible, n'est pas celle du soleil; c'est la lumière de l'esprit, celle du *Nous*.»¹³⁶

L'ultime vérité à laquelle l'œuvre d'art confère une présence, non pas en l'amenant directement sous l'éclaircie de la manifestation comme telle, mais en l'attirant tout près d'elle, en son centre, de telle façon que la lumière qu'elle projette illumine et retienne tout à la fois ce qui se trouve dans l'orbe de son éclat, cette vérité est celle de la réalité du monde de l'esprit, c'est-à-dire de l'activité réflexive du langage. Gadamer se réfère ici implicitement à l'analogie qu'opère Aristote dans le *De Anima* entre la réflexivité de la lumière et celle de la faculté intellectuelle de l'âme :

¹³⁵ *L'actualité du beau*, p.35

¹³⁶ *VM*, p.508

«Et c'est ainsi qu'il y a, d'un côté, l'intelligence caractérisée par le fait qu'elle devient toutes choses, et, de l'autre, celle qui se caractérise par le fait qu'elle produit toutes choses, comme une sorte d'état comparable à la lumière. Car, d'une certaine façon, la lumière aussi fait que les couleurs potentielles soient des couleurs effectives. Et cette intelligence (...) est substantiellement activité.»¹³⁷

Traduit dans l'horizon d'un lexique plus gadamérien, on en comprend que c'est parce que l'esprit est foncièrement impliqué dans un événement de sens auquel il participe activement qu'un objet se constitue pour lui, un objet dont il pâtit du déploiement et ce de telle manière qu'il s'y identifie et le laisse paraître tout à la fois. En fait, ce texte d'Aristote contient *in nuce* la vérité de la structure participative et *réflexive* de la compréhension, à savoir que tout advenir de l'être se donne pour le *Dasein* dans l'horizon de l'éclaircie d'un langage qui lui appartient et porte son existence. Or, *c'est précisément cette vérité que l'œuvre d'art parvient à retenir en son centre et donne à reconnaître sous l'éclat du beau* : l'être qui s'y déploie et se donne à voir dans l'exacte mesure où il reste caché, est la totalité du langage où l'esprit découvre et constitue son monde comme monde, se dévoilant de la sorte à lui-même. L'œuvre constituée en sa stature et parvenue à l'instance, l'œuvre symbolique, se dresse dans le monde comme gage de la totalité ordonnée qui porte son dire et lui confère sa signification propre : elle est *ce* morceau de tesson, *ce* faire-venir de la totalité à laquelle elle appartient. Parce que son accomplissement est celui que nous avons décrit, nous comprenons que cette totalité est le langage vivant où elle prend place et qui lui confère son sens. Or, l'essence de ce langage, à l'instar de l'activité de l'esprit, est pure réflexivité : de même que l'esprit ouvre l'accès à un intelligible en s'y identifiant et en le laissant paraître pour le «regard de l'âme», prenant du même coup conscience de son être propre comme *ce* pouvoir d'«ouverture-à», le langage illumine un

¹³⁷ Aristote, *De Anima*, III, 5, 430 a 10, traduit dans GF-Flammarion par R. Bodéüs, Paris, 1993, p.228

monde et se manifeste derechef comme cette lumière illuminante qui éclaire un monde.

Ici, plus que partout ailleurs, retrouve-t-on l'influence du dernier Heidegger sur la pensée de Gadamer : la venue à l'instance et la stature de la vérité dans l'œuvre d'art conduit effectivement au cœur des thèses présentées dans *L'origine de l'œuvre d'art*. Heidegger, nous l'avons déjà vu, comprend l'essence de l'art comme «mise en œuvre de la vérité». Or, pour que cette mise en œuvre soit seulement possible, elle ne doit absolument pas se laisser réduire à l'arbitraire d'une création artistique comprise comme la simple expression d'une expérience vécue : le projet avoué de Heidegger dans *L'origine de l'œuvre d'art*, comme celui de Gadamer à sa suite, est de retirer la compréhension de l'expérience de l'art des réductions opérées par l'entreprise idéaliste et esthétique afin de la restituer dans l'orbe de son accomplissement essentiel, à savoir le fondement d'un peuple historial.¹³⁸ Or, la mise en œuvre de la vérité doit s'accomplir «selon les directives que nous donne l'essentiel en tant que mesure».¹³⁹ Ces directives correspondent chez Gadamer à ce que nous avons compris comme l'exigence de viser «l'agir de la chose même» en sa justesse (*Richtigkeit*). Toutefois, chez Heidegger, il n'est aucune chose qui ne se déploie et n'agisse sur nous hors du combat que se livrent Terre et Monde. L'œuvre d'art, en tant qu'elle est cette signification ordonnée déposée dans un matériau qui nécessairement se refuse à une réduction conceptuelle, ou même simplement signifiante, installe un Monde et fait venir la Terre, réunit les opposants en son sein et préserve leur essence; elle est le lieu où «Monde et Terre en leur jeu

¹³⁸ Cf. la postface à *L'origine de l'œuvre d'art* dans la traduction de Wolfgang Brokheimer (in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Éd. Gallimard, Paris, 1993) ainsi que p.44-45 où Heidegger reconduit la signification et la vérité du temple grec à l'éclaircie qui se déploie depuis son centre, de telle manière que «c'est précisément l'œuvre-temple qui dispose et ramène autour d'elle l'unité des voies et des rapports dans lesquels naissance et mort, malheur et prospérité, victoire et défaite, endurance et ruine donnent à l'être humain la figure de sa destinée. L'ampleur ouverte de ces rapports dominants, c'est le monde de ce peuple historial. À partir d'elle et en elle, il se retrouve pour l'accomplissement de sa destinée.»

¹³⁹ *L'origine de l'œuvre d'art*, p.47

réci-proque parviennent à l'éclosion,»¹⁴⁰ où leur combat est amené à l'instance en tant que combat. C'est donc la vérité «*en personne*» qui acquiert son instance dans l'œuvre et qui *ouvre*, selon sa propre guise, sur l'ouverture elle-même :

«[Les œuvres d'art] font advenir de l'éclosion comme telle, en relation avec l'étant en son entier. Plus simplement et essentiellement [les étants y] entrent et s'épanouissent dans leur essence, plus immédiatement et manifestement l'étant tout entier gagne avec [eux] plus d'être. L'être se refermant sur soi est ainsi éclairci. Il ordonne la lumière de son paraître dans l'œuvre.»¹⁴¹

L'installation de l'œuvre par l'œuvrer de l'artiste conserve, d'une manière ou d'une autre, la marque du combat qui fait rage de telle sorte que cette marque se manifeste comme la lumière depuis laquelle l'être donne à comprendre la vérité essentielle, la vérité-*ἀλήθεια*, de l'étant *en général*. Autrement dit, l'œuvre d'art amène un étant à se manifester en son être vrai de telle manière que la stature même de l'œuvre se laisse comprendre comme dévoilement. Du coup, ce qui est mis en œuvre, c'est-à-dire amené à l'instance dans une œuvre d'art de telle manière que ce qui y est présent continue *d'œuvrer* et d'être *effectivement* présent, c'est le dévoilement même, l'accomplissement de la vérité-*ἀλήθεια*.

Au terme de cette brève interprétation de *L'origine de l'œuvre d'art* on comprend mieux ce qui correspond à l'éclat du beau chez Gadamer : il s'agit précisément de la réflexivité toujours effective du langage qui dévoile l'étant et le monde *comme* monde à partir de la structure participative de la compréhension amenée en la stature de l'œuvre. L'unité ordonnée de l'œuvre que la participation à son sens laisse se manifester déploie en fait, sous l'éclat d'un «je ne sais quoi», sous la lumière du beau, l'unité de l'ouverture opérée par le langage qui lui confère son sens. De sorte que l'instance de l'œuvre dans le monde laisse briller sur celui-ci une lumière qui le rend plus familier, plus près

¹⁴⁰ Op. cit., p.61

¹⁴¹ Op. cit., p.61-62

de nous : en attirant cette totalité du monde langagier en son centre, puis en l'installant au cœur même de ce monde, l'œuvre le laisse se manifester à proximité de nous. Ce processus grâce auquel le *Dasein* se rapproche de la totalité signifiante de son monde, Gadamer, à la suite de Hegel, le comprend comme *Einhausung*, littéralement «in-habitation» ou la manière dont un *Dasein* constitue un monde qu'il habite et qui lui est familier. Étant donnée la nature langagière de toute ouverture au monde, on comprendra que ce processus s'accomplisse d'abord par l'apprentissage de notre langue maternelle. Néanmoins, il s'agit encore et toujours d'un processus qui relève de la participation de l'esprit à la manifestation de ce qui se donne comme monde : ici, comme partout ailleurs, le *Dasein* se sent chez lui parce qu'il s'y retrouve; l'«in-habiter» du monde se produit alors que le monde se donne comme monde et que le *Dasein* s'identifie à ce qu'il constitue. Voilà ce que la structure réflexive mise en lumière à partir de l'expérience du beau dévoilait déjà.

L'œuvre d'art, par ailleurs, fait plus que simplement poursuivre ce processus : l'accomplissement auquel elle parvient en fixant une compréhension en sa stature donne à voir ce processus même.

«La parole du poète ne fait pas qu'accomplir et poursuivre ce processus de *Einhausung*. Bien plutôt, il se tient contre et devant lui, tel un miroir que l'on élève. Mais ce qui apparaît dans ce miroir n'est pas le monde, ni non plus ceci ou cela, mais cette proximité ou cette familiarité elle-même en laquelle nous nous tenons pour un temps.»¹⁴²

La densité du poème, et de toute œuvre d'art, c'est-à-dire la tension sous laquelle est maintenue son identité herméneutique dont nous caractérisions le matériau comme étant fuyant et éthéré, lui vient précisément de cette force qu'il déploie pour «retenir là», contre l'effet de la temporalité qui nous est propre, ce qu'il évoque et convoque. Il échappe en quelque sorte à notre finitude et acquiert une permanence qui lui confère un mode d'advenir particulier. Ce

¹⁴² *On the Contribution of Poetry to the Search for Truth*, in The Relevance of the Beautiful, p.114

faisant, il en vient à se tenir là, origine pour lui-même, contre la finitude qui pourtant le porte et le fait advenir à travers la participation à l'événement de son sens: c'est en cela qu'il peut être compris tel un miroir de cette finitude même, à savoir en retenant la familiarité du monde en son sein par l'accomplissement symbolique : «Voilà ce qu'est la vérité du poème, réaliser un tel «re-tenir de la proximité» («*Halten der Nähe*»). »¹⁴³ «Retenir la proximité», cela correspondrait chez Heidegger à l'é-loignement¹⁴⁴ accompli par le langage. L'é-loignement est un amener du monde à la proximité, un acte qui appelle le sens de l'étant à proximité et grâce auquel un *Dasein* peut s'orienter dans le monde; l'é-loignement constitue l'activité que détermine la «tendance essentielle du *Dasein* à la *proximité*»,¹⁴⁵ ce que nous appelions avec Hegel et Gadamer le processus d'«inhabitation».

Cette tendance, cette pulsion, c'est encore ce que nous caractérisions au tout début de notre analyse comme l'attraction naturelle du *Dasein* pour le jeu. Ce n'est donc que maintenant que se révèle la véritable nature du «motif anthropologique plus profond qui se cache derrière le jeu : il confère de la durée. C'est ce motif en effet qui distingue le jeu des hommes, et en particulier le jeu de l'art, de toutes les formes de jeux présents dans la nature» puisqu'il se caractérise essentiellement par l'accomplissement d'une représentation signifiante qui confère une permanence et une persistance dans l'être à ce qui est fondamentalement évanescent et éphémère.¹⁴⁶ La finitude de notre expérience fait effectivement en sorte que la totalité de notre monde menace, à chaque instant, de nous échapper, notre propre vie la première, de telle manière que, dans le poème, c'est le temps même de la finitude qui s'y trouve retenu : «de lui aussi on peut dire «il tient là, écrit».»¹⁴⁷ Aussi, si le poème est à comprendre

¹⁴³ *Op. cit.*, p.111

¹⁴⁴ Heidegger, *Être et temps*, paragraphe 23

¹⁴⁵ *Être et temps*, p.107

¹⁴⁶ *L'actualité du beau*, p.76

¹⁴⁷ *On the Contribution of Poetry to the Search for Truth*, in *The Relevance of the Beautiful*, p.113

comme langage en un sens prééminent, c'est parce qu'il accomplit ce que tout langage vise essentiellement, c'est-à-dire l'«amener à l'ordre» de la totalité de l'expérience, mais de telle manière que cet accomplissement se donne à voir comme tel, au centre du monde où un *Dasein* s'oriente, comme le gage et la promesse déjà accomplie de cet ordre même. C'est ainsi qu'il faut interpréter l'image du «miroir» mise en avant par Gadamer. L'œuvre d'art est ce miroir «dans lequel nous parvenons à obtenir un reflet fugace de nous-mêmes d'une manière qui est le plus souvent inattendue ou étrangère : ce que nous sommes, ce que nous pourrions être, ce pourquoi nous sommes», la totalité de notre expérience spatiale et temporelle telle qu'elle est ouverte par le langage est amenée à son instance en la stature de l'œuvre et nous invite à en répéter le sens afin qu'il soit signifiant pour nous de nouveau, afin que notre monde s'illumine pour nous de manière originale et invitante.¹⁴⁸ Entrer dans le jeu de l'art, se soumettre à la métamorphose à laquelle il nous convie, signifie donc plus que de laisser advenir un sens : c'est soi-même que l'on y découvre à chaque fois de telle façon qu'à son contact, et à travers la métamorphose qu'elle opère *d'abord sur nous*, l'œuvre d'art exige que l'on s'éloigne à soi-même et que l'on redevienne, pour soi-même, l'origine d'une question authentique. Ainsi, avant tout autre chose, l'œuvre d'art impose son injonction essentielle au *Dasein* : «*Connais-toi toi-même*» ou «*tu dois changer ta vie*», ce qui signifie pour le *Dasein* que nous sommes l'exigence de prendre conscience de notre être-au-monde langagier. Ce faisant, c'est la finitude de l'expérience qui parvient à la conscience du *Dasein*, ainsi que l'advenir de toute vérité ouverte par cette expérience.

Une énigme toutefois demeure : comment l'œuvre d'art parvient-elle à persister dans le temps de telle manière que sa signification demeure toujours d'actualité pour le *Dasein*? Autrement dit, quelle est la temporalité propre à l'œuvre d'art qui lui permet de retenir et laisser advenir la vérité en son sein de

¹⁴⁸ *The play of art*, in *The Relevance of the beautiful*, p.130

telle manière qu'elle puisse demeurer signifiante dans l'horizon de présents innombrables? À nouveau, la structure participative de la compréhension doit guider notre réflexion, et c'est en montrant comment celle-ci articule fondamentalement la temporalité propre à l'œuvre d'art que nous nous attarderons maintenant au concept de la *fête* ou du *festival* («*Fest*»).

Un des tout premiers apports de notre analyse a été de démontrer comment la participation au jeu opérait d'abord une métamorphose sur celui qui y participait. Cette métamorphose, disions-nous, est celle qui transforme le monde du joueur lorsqu'il s'adonne au jeu de telle manière que l'ensemble de son être-au-monde déterminé par la préoccupation et l'affairement quotidien est réduit, mis entre parenthèse. Nous avons vu, depuis, que ce retrait hors des réseaux de renvois utilitaires était le fondement «spatial» de toute compréhension authentique où quelque chose peut parvenir à la manifestation de son être-vrai. La question qui se pose, dès lors, est de savoir s'il existe quelque chose comme un «temps de l'affairement» qui doive également être réduit de la même façon par la participation à la vérité de l'œuvre d'art. Quelle est l'expérience quotidienne du temps?¹⁴⁹

La préoccupation affairée a constamment besoin de temps. En fait, l'expérience quotidienne du temps est à l'effet qu'il manque le plus souvent : il ne s'agit jamais simplement de «prendre le temps», mais bien de «prendre *du* temps *pour*», c'est-à-dire d'en disposer selon nos finalités, de partager la succession temporelle en fonction de nos différents besoins. Le temps est en quelque sorte cet espace vide que l'on remplit selon son gré, ne recevant sa valeur pour un *Dasein* que par la manière dont il le comble : face à l'activité frénétique de l'affairement, le temps demeure vide et sans signification. L'expérience de cette forme vide de temporalité est celle d'une présence qui nous

¹⁴⁹ Les analyses qui suivent se rapportent essentiellement au texte de *L'actualité du beau*, mais on consultera avec profit l'essai de Gadamer *Du temps vide et du temps plein* disponible dans le recueil *Langage et vérité*, traduit par Jean-Claude Gens, Gallimard, Paris, 1995.

tourmente en raison de sa vacuité et de sa répétition insignifiante : le «temps vide» qui n'est pas rempli est ressenti comme un «ennui mortel» - l'«ennui *du* mortel», serions-nous tentés de dire, cette expérience du temps étant intimement liée à notre finitude. À l'opposé, le temps vide que des préoccupations ne cessent de remplir continue d'accabler celui qui en fait l'expérience, cette fois par le manque constant de temps vécu comme le défaut d'un moyen nécessaire à nos fins. En fait, que le «temps vide» soit rempli ou non, «on y fait l'expérience du temps comme de ce quelque chose qu'il faut «faire passer» ou ce qu'on a fait passer. Mais on n'y fait pas l'expérience du temps comme temps»,¹⁵⁰ à savoir du temps compris comme fin en soi.

Au «temps vide» correspond dans l'ordre de l'opposition le «temps propre», *Eigenzeit*, c'est-à-dire cette forme de temps qui, plutôt que d'attendre du *Dasein* qu'il ne le remplisse, «bat déjà son plein» lorsqu'il fait rencontre comme tel. Le temps de la fête, par exemple, semble s'imposer de lui-même comme étant porté par une signification qu'il revient au *Dasein* d'accomplir : il arrive «à temps donné», non pas comme un temps qui veuille être rempli par autre chose, mais bien comme un don signifiant qui exige d'être reçu *comme* ce qu'il est. Celui qui participe vraiment à la fête ne trouve pas là un temps qu'il aurait à remplir : bien au contraire, le temps lui-même se donne comme festif et élève celui qui y participe à un état d'esprit et une tonalité affective qui y correspond. Ainsi, il est clair que dans le temps de la fête «ceux qui y participent sont impliqués dans un jeu qui dépasse largement leurs choix subjectifs, leur activité et leur intentionnalité.»¹⁵¹ De sorte que la temporalité propre à l'événement de la fête s'entend également comme une métamorphose de notre expérience du temps : celui qui célèbre la fête cesse de rapporter le temps à quelque chose d'autre qui lui conférerait sa valeur et reconnaît dans l'événement festif un temps signifiant

¹⁵⁰ *L'actualité du beau*, p.70

¹⁵¹ J. Grondin, *Play, Festival, and Ritual in Gadamer : On the Theme of The Immemorial in His Later Works*, p.54

pour lui-même. À l'instar du jeu, donc, la fête se donne à celui qui y participe et se soumet à la métamorphose qu'elle exige, de telle manière que d'elle aussi on peut dire, avec Gadamer, «qu'elle n'existe que célébrée»¹⁵² et qu'on la célèbre parce qu'elle est là.

Dans *Vérité et méthode*, Gadamer caractérise le mode d'être de celui qui prend part à la fête par le terme «*Dabeisein*», que l'on peut traduire par «assister à» entendu tant au sens passif d'une «présence à» qu'au sens actif d'une aide que l'on octroie à quelqu'un. Plus qu'une simple co-présence factuelle donc, «il s'agit d'un mode authentique de participation», d'un véritable «prendre-part à» : s'adonner à la fête, c'est y participer de telle manière que notre mode d'être, notre existence, trouve sens et signification dans le fait même de cette participation. Autrement dit, le *Dasein* se retire à ses préoccupations quotidiennes, il cesse d'être à lui-même, c'est-à-dire de se déterminer en fonction de ses intérêts personnels, pour être entièrement à la fête. Conséquemment, le mode d'être qui correspond à la participation festive, l'«assister à», est en fait une forme d'être hors de soi (*Außersichsein*), d'extase. C'est encore cette possibilité d'être à autre chose que l'étymologie du concept «théorie» semble vouloir préserver. Gadamer entend dans le terme grec «*theōria*» les échos de la pratique du *theorōs*, à savoir «celui qui participe à une délégation envoyée à une fête» et qui y prend part de telle manière que son être obtient une signification profonde et sacrée, celle de l'inviolabilité.¹⁵³ De même, la «*theōria*» comprise dans l'orbe de la métaphysique grecque continuerait de faire entendre une forme de participation impliquant la réduction d'intérêts personnels et arbitraires au profit d'une présence à quelque chose qui détermine à la fois le mode d'être et de pensée.

Or il semble que cette compréhension de la temporalité propre à la fête s'accorde tout à fait avec ce que nous avons découvert de la structure

¹⁵² VM, p.142

¹⁵³ *Ibidem*

participative dans l'événement du jeu de l'art. Là également nous avons vu que le *Dasein* devait répondre à et de l'événement qui faisait rencontre de telle manière que le mode d'être de sa participation constituait un retrait hors de l'affairement ainsi qu'une soumission de la «subjectivité» à l'agir de la chose même. Par ailleurs, nous avons également vu que l'œuvre exigeait du *Dasein* qu'il séjourne auprès d'elle afin de la constituer en sa manifestation propre; très certainement, le *Dasein* ne s'y attarde pas en vue d'autre chose, et la clôture du monde de l'œuvre sur lui-même doit achever de nous en convaincre. De plus, l'expérience qu'il y fait du temps n'est absolument pas réductible à une forme de vacuité ennuyante où il attendrait patiemment que cela se remplisse pour lui. Bien au contraire :

«Il ne s'agit pas de la simple réception de quelque chose. On y est au contraire emporté. Ce n'est pas tant un faire qui permet à l'œuvre de ressortir, mais plutôt un *séjour* qui est à la fois attentif et en attente. (...) Séjourner, ce n'est justement pas perdre son temps. L'être qui séjourne est comme un dialogue intensif et réciproque qui n'a pas de terme, mais qui dure jusqu'à ce qu'il prenne fin. C'est l'ensemble d'un dialogue qui fait en sorte que l'on est là pour un temps tout à fait «en dialogue» et cela veut dire «tout à fait là».»¹⁵⁴

La participation à la signification et à la vérité de l'œuvre d'art, le «dialogue» que l'on entretient avec elle, n'est jamais ressenti comme un simple pâtre. Nous l'avons vu, il y va à chaque fois d'une participation qui est constitutive de l'événement de l'œuvre et qui reçoit sa détermination essentielle depuis l'agir de la chose même, depuis le déploiement du sens. De la même manière, la participation au temps de l'œuvre, que Gadamer caractérise à la suite de Heidegger comme un *séjourner*, n'est jamais une simple attente : il s'agit à chaque fois du mode de présence authentique du *Dasein* à ce qui se donne et d'un retrait à la temporalité comprise comme simple succession du temps; devant une

¹⁵⁴ *Le mot et l'image; autant de vérité, autant d'être*, p.204

œuvre d'art, on ne devrait jamais avoir à se demander : «Pour combien de temps devrais-je y rester?» Celui qui se laisse véritablement emporter par l'œuvre d'art sait, sans avoir à y penser, qu'il y est pour aussi longtemps que l'œuvre a besoin de l'y retenir afin de s'accomplir pour lui. Cette expérience de l'œuvre, aurions-nous envie de dire, va de soi. Ce qui exige toutefois de recevoir notre attention à présent, ce qui nous a d'abord conduit à nous interroger sur la temporalité de l'œuvre d'art, c'est la manière dont une même œuvre parvient à s'adresser et à obliger au séjour dans une multitude de présents différents.

«Appartient à la fête une sorte de récurrence (*Wiederkehr*).»¹⁵⁵ La temporalité de la fête est essentiellement retour dans le temps, non pas un retour qui s'opère dans l'orbe du «temps des horloges», mais un retour dans l'espace de son propre temps (*eigen Zeit*). Pour le dire autrement, comprendre le phénomène de la récurrence d'une fête à partir de sa situation dans un calendrier, de telle manière que le cycle de son retour recevrait détermination depuis cette situation, c'est le comprendre à l'envers. Bien plutôt, le temps de la fête s'impose de telle manière que c'est de lui qu'il faut dire qu'il organise notre compréhension cyclique du temps, laquelle est ensuite seulement traduite par sa distribution et son organisation en un calendrier : «L'ordre temporel est engendré par la récurrence des fêtes».¹⁵⁶ La fête ou le festival n'est jamais un retour à un moment précis de l'ordre temporel, comme l'on revient à chaque jour de chaque mois, année après année, mais plutôt la venue à l'ordre du temps *depuis* la récurrence de la fête. Jean Grondin remarque : « De cette manière notre être temporel reçoit son rythme à travers les fêtes, que nous en soyons conscients ou non.»¹⁵⁷

¹⁵⁵ *L'actualité du beau*, p.69; nous traduisons par «récurrence» là où E. Poulain choisit de traduire par «répétition». Ce dernier concept traduit presque toujours «*Wiederholung*», lequel joue à d'autres endroits dans l'œuvre de Gadamer et de manière bien définie. Par ailleurs, la «répétition» ne rend pas aussi clairement et nécessairement le caractère du «retour» dans le *temps* d'un même phénomène. Aussi, il nous a paru approprié de suivre les indications lexicales de Gadamer, qui emploie, après tout, *Wiederholung* et *Wiederkehr* dans des contextes différents.

¹⁵⁶ *Ibidem*

¹⁵⁷ J. Grondin, *Play, Festival, and Ritual in Gadamer :...*, p.54

Il y a donc primauté du temps de la fête sur celui des horloges, primauté de ce qui advient en son propre temps sur ce qui dépend d'un calcul abstrait du temps. Cette primauté repose essentiellement sur la vérité qui se manifeste en son temps : quelque chose nous lie à ce qui advient bien au-delà de la signification personnelle et intéressée que l'on peut y attribuer. Lorsque la fête revient, lorsqu'elle s'impose de nouveau à nous, elle le fait depuis sa venue à l'instance dans notre monde : pour celui qui y participe, la célébration arrive en son temps et transforme, pour une certaine durée, notre rapport à la totalité du monde. Bien que l'instance signifiante de la fête dans notre monde puisse souvent être rapportée à une certaine forme d'institution dans le temps – pensons à la fête de Noël, celle qui se donne comme commémoration d'une première occasion festive, la naissance du Christ –, la temporalité de la fête ne se réduit pas à cette institution : ce qui revient le fait en son propre temps et à chaque fois en parfaite contemporanéité du présent où cela parvient à son instance.¹⁵⁸ C'est effectivement ce à quoi l'«assister à» (*Dabeisein*) tel que nous l'avons expliqué engage : être véritablement «présent à» signifie que ce à quoi on participe est réellement *là* en sa vérité et son effectivité propre dans notre présent et présence. L'événement de la fête se donne donc comme l'exigence fondamentale de réaliser, d'accomplir la contemporanéité de ce qui doit se manifester. On retrouve ainsi la même structure participative qui nous occupait déjà dans le cas de la représentation mimétique. Toutefois, il ne s'agit plus d'accomplir la présence «spatiale», d'organiser le don de l'être dans l'étant, comme il en allait pour le symbole, mais plutôt de laisser venir à l'instance la présence temporelle d'une vérité dans notre horizon de compréhension.

Dans le cadre élargi de la compréhension en général comprise comme l'exigence de laisser advenir la vérité de quelque chose qui a déjà été dévoilé puis

¹⁵⁸ On sent bien, ici, la proximité sémantique entre l'«instance» et l'«institution» qui a pu conduire W. Brokheimer à préférer ce dernier terme afin de traduire l'expression «zum Stehen bringen» (voir ci-haut, note 95). Par contre, l'exemple de la fête semble confirmer notre interprétation en dévoilant l'aspect secondaire de l'institution pour la signification qui est la sienne.

transmis jusqu'à nous, celle d'un texte ancien par exemple, Gadamer parle de la *fusion des horizons*.¹⁵⁹ L'horizon est, en quelque sorte, le champ du visible possible qui se déploie pour un *Dasein* depuis sa situation historique et herméneutique au cœur d'une tradition qui le porte et à laquelle il se rapporte comme à la sienne propre. Autrement dit, l'horizon constitue l'ouverture sur le monde telle qu'elle est organisée par le langage vivant de la communauté de tradition où se trouve un *Dasein*. Or, «la mobilité historique de l'existence humaine est précisément constituée par le fait qu'elle n'est absolument pas attachée à un lieu, et qu'elle n'a donc jamais un horizon véritablement clos.»¹⁶⁰ L'ouverture sur le monde accomplie par la tradition ne cesse jamais de s'accomplir en chacune des décisions particulières prises par autant d'individus qui portent ainsi, tant par leur agir que par leurs compréhensions déterminant les différentes possibilités d'applications concrètes, l'efficace de cette tradition. C'est ce qu'il faut entendre par la «mobilité historique de l'existence humaine» : l'horizon se meut, se déplace, et s'altère avec nous, de même que la manière dont on se rapporte au passé qui est pour nous *cet* horizon de tradition. Toutefois, on comprend bien que l'historicité de l'être humain, et la continuité de l'expérience temporelle que celle-ci suppose, fait en sorte qu'il n'y ait qu'un seul horizon déterminant la vie humaine comme origine et transmission;¹⁶¹ le déplacement de la conscience historique en un horizon qui lui semble autre et éloigné n'est possible qu'en vertu de cette unité. En fait, ce déplacement doit s'entendre ainsi que nous l'avions fait à partir de la structure de l'anamorphose, à savoir, d'une part, comme un laisser-venir de la signification du don dans l'éclaircie de son horizon propre, et d'autre part, comme l'élévation participative du *Dasein* aux exigences de la vérité qui se manifeste. Ce déplacement signifie toujours

¹⁵⁹ Pour tout ce qui suit, nous nous rapportons à la section de *Vérité et méthode* intitulée «Le principe de l'histoire de l'action (*Wirkungsgeschichte*)», et plus particulièrement aux pages 326-327.

¹⁶⁰ VM, p.326

¹⁶¹ Ce que nous explicitions ci-haut (cf. note 116) par les concepts de «transmission» et de «conservation».

«élévation à une universalité supérieure qui l’emporte non seulement sur notre propre particularité, mais aussi sur celle de l’autre». ¹⁶²

Transposé à notre interprétation de l’être temporel de la fête, ceci signifie que, par la célébration, par la participation à son événement, elle advient dans notre horizon comme ce qui organise soi-même sa présence et se déploie en fonction de sa vérité, une vérité qui nous oblige et qui porte nécessairement notre compréhension vers un certain agir, une certaine application de ce qui est compris : dans la fête, je me transporte vers l’«autre» de la vérité qui s’y manifeste de telle façon que je m’y identifie par le comportement festif qui est approprié (*richtig*) aux exigences qui j’y découvre. ¹⁶³ Compris de la sorte, il est impossible d’opérer une distinction essentielle entre les différents accomplissements historiques de la fête, que ce soit le premier, il y a deux mille ans, ou celui qui s’opère aujourd’hui : c’est toujours la même fête, la même vérité, qui se fait jour et oblige à la célébration dans une variété infinie de variations que rend possible l’identité même de ce qui se manifeste. *De même pour l’œuvre d’art, de laquelle également il faut comprendre que son accomplissement dans une multitude incalculable de présents signifie autant de modes de participation authentique possibles à partir de l’appel toujours identique de la vérité qui s’y manifeste.*

Toutefois, parce que cette présence n’est effective que dans un horizon qui porte sa signification comme la totalité à laquelle elle se rapporte, la fête, comme le symbole, installe en son centre cette totalité même de telle façon que sa vérité essentielle s’y manifeste comme le fondement caché de *cet* horizon. L’accomplissement essentiel de la fête ainsi que de l’œuvre d’art comprise selon sa temporalité est donc à l’effet qu’elle convoque en son centre *toute la*

¹⁶² VM, p.327

¹⁶³ Cet accomplissement de la compréhension dans l’agir, ce processus d’«autrification» auquel procède le *Dasein* dans la compréhension authentique où il s’identifie à ce qui advient en sa vérité pour ensuite retourner à lui-même avec la conscience que la totalité de son savoir vient de se modifier, portant du même coup son agir vers d’autres possibilités, cela constitue l’essence même de l’application, concept cher à Gadamer et explicité dans *Vérité et méthode* à la section «Reconquête du problème fondamental de l’herméneutique».

communauté vivante de langage qui participe de l'être même de l'horizon où elle se manifeste : parvient à l'instance l'ensemble de l'efficace de la tradition, son activité de transmission et de conservation, tel qu'il s'incarne nécessairement dans une communauté qui le porte et s'y rapporte. L'œuvre d'art, comme la fête, «est donc commune et elle est la représentation de cet être commun lui-même sous sa forme achevée.»¹⁶⁴ Dans l'événement de l'œuvre, du moment où je comprends quelque chose de manière authentique, c'est toute la communauté vivante de langage qui se donne achèvement.

C'est également ce que révèle la comparaison entre le temps du travail et celui de la fête. De toute évidence, le travail scinde et divise la communauté en autant de réseaux de préoccupations : le travail n'est jamais proprement accompli pour lui-même, mais bien pour ce qu'il rapporte à un individu tourné vers d'autres préoccupations. «À l'inverse, fêter et faire la fête se caractérise de toute évidence par le fait qu'on ne commence pas par isoler les individus, mais par y rassembler tout le monde.»¹⁶⁵ Voilà pourquoi on peut dire que l'«être commun», la commune appartenance à une tradition, trouve dans la fête son accomplissement et sa manifestation car il s'agit là de la réunion de tout un chacun en un moment dicté depuis ce qui les porte tous et les invite maintenant à se rassembler. Par ailleurs, s'il s'agit d'un rassemblement et d'une manifestation authentique, c'est d'abord et avant tout parce que l'on choisit intentionnellement de fêter : «Ce n'est pas simplement le fait d'être réuni comme tel qui unit tout le monde, mais c'est l'intention réglant ce rassemblement qui le fait...», une intention commune qui vise la fête comme fête.

Par ailleurs, on est en droit de penser que cette structure temporelle n'est pas strictement celle de la fête, mais plutôt celle de tout événement authentique de compréhension duquel on peut également dire qu'il obtient présence et signification en se situant au cœur de la totalité de l'ouverture opérée par une

¹⁶⁴ *L'actualité du beau*, p.66

¹⁶⁵ *L'actualité du beau*, p.67

communauté vivante de langage. C'est en effet ce que semble indiquer la structure de l'expérience que nous avons explicitée, à savoir l'expérience de quelque chose de tout à fait «autre» faisant rencontre comme question au présent, exigeant du même coup une réponse qui ne peut s'accomplir qu'au présent. Or, toute réponse accuse en quelque sorte un certain retard face à la question qui l'occupe – «elle prend son envol au crépuscule» –, exigeant du même coup que le *Dasein* opère une fusion d'horizon où il vise l'autre, à savoir la signification qui se donne, de telle manière qu'il le laisse advenir en son propre temps. Qui plus est, le fait qu'il s'agisse à chaque fois d'une forme de «reconnaissance» indique déjà qu'il est question d'une certaine forme de récurrence du même. Cependant, cette expérience continue de trouver son expression paradigmatique dans la fête, événement lié intimement à la présence du temps, et dans l'œuvre d'art, en tant que l'événement de sens qui est le sien se tient là, pour et par lui-même.

L'instance de l'œuvre dans notre monde, le fait qu'elle se retire des réseaux tournés vers l'utilité et se tienne en sa stature au cœur d'un monde qu'elle donne ainsi à voir, exige, nous l'avons vu, que le *Dasein* participe de son événement en réduisant tout comportement préoccupé. Or, nous avons constaté dans quelle mesure l'expérience de l'art engage le *Dasein* à une participation à et constitutive de ce qui se donne pour lui, exigence qui signifie pour lui qu'il doive d'une part accompagner (*Mitgehen*) et former le déploiement de la manifestation de la vérité de l'œuvre – ce qui relève de la participation comprise comme jeu –, et d'autre part être véritablement et authentiquement «présent à» (*Dabeisein*) ce qui se donne, qu'il séjourne auprès de la signification qui s'accomplit de telle manière qu'il soit en une parfaite fusion d'horizon. De même que le *Mitgehen* constitutif de la participation au jeu impose une soumission du joueur à l'agir de la chose même, le «séjourner», cette durée de «présence à», doit trouver sa détermination à partir de, et à travers le phénomène même du don de sens, c'est-à-dire à partir de la temporalité propre à l'œuvre d'art, celle de son rythme, celle de sa provenance : «dans l'expérience de l'art il s'agit d'apprendre à s'attarder,

d'une manière spécifique, auprès de l'œuvre. (...) L'essence de l'expérience du temps propre à l'art consiste en ce qu'elle nous apprend à nous attarder.»¹⁶⁶ S'attarder ainsi auprès de quelque chose, s'abandonner à sa temporalité, se laisser emporter dans l'événement d'un temps qui nous prend au-delà du temps fini de notre expérience, voilà peut-être la seule éternité impartie à l'être que nous sommes.

¹⁶⁶ *L'actualité du beau*, p.74

IV

Épilogue

Au terme de notre étude, il semble hardi de penser que la «vérité» ne trouve pas d'explicitation adéquate dans l'œuvre de Gadamer, et l'on s'explique mal comment un lecteur aussi qualifié que Richard J. Bernstein ait pu dire qu'il était curieux qu'un texte intitulé *Vérité et méthode* ne parvenait pas à thématiser cela même que le titre de l'ouvrage annonçait.¹⁶⁷ Qu'il soit question de l'œuvre d'art, de littérature, des sciences de l'esprit ou encore du statut ontologique du langage, la destination vers laquelle ne cesse de tendre la réflexion gadamérienne repose essentiellement sur une caractérisation des possibilités de connaissance excédant le champ restreint d'un savoir méthodiquement fondé. C'est, nous semble-t-il, ce qui fonde toute l'importance du concept de *participation* : en axant la compréhension sur une visée de la signification juste (*richtig*) recevant sa détermination depuis l'événement du sens auquel participe un *Dasein*, Gadamer parvient à rendre compte d'une vérité signifiante qui ne résulte plus de la maîtrise d'un donné mais d'un véritable «prendre part à» (*Teilnehmen*) l'advenir de la vérité comme telle. De la sorte, il parvient à éviter les apories d'une pensée trop subjectiviste et à préserver, contre la réduction de la signification à sa seule constitution par un ego transcendant, l'altérité essentielle de ce qui advient sous cette guise.

Or, c'est également ce que sa compréhension du beau doit laisser entendre : en associant la manifestation du vrai à l'éclat d'un beau qui attire à soi celui qui le contemple, Gadamer retire le désir de connaissance à une simple volonté de contrôle et de prévision pour le déposer au cœur d'une pratique où c'est par «amour» (*eros*) que le *Dasein* est conduit à chercher cette vérité qui le

¹⁶⁷ R.J. Bernstein, *Beyond Objectivism and Relativism*, Blackwell-UPP, Philadelphia, 1983, p.152

mènera à une meilleure compréhension de soi : «Le concept du beau acquiert ainsi une fonction d'orientation».¹⁶⁸ Ceci témoigne avec précision du fait qu'il n'est plus question de réduire le donné à sa constitution par un sujet transcendant la phénoménalité de l'étant, mais bien de rendre compte d'un processus infini d'accomplissement de la connaissance, d'une tension à jamais renouvelée vers le vrai, où le *Dasein* vise l'altérité de la chose en question pour elle-même et dans les limites auxquelles le soumet sa situation herméneutique.¹⁶⁹ Du coup, l'interprétation doit cesser de restreindre le champ d'application du concept du «beau» au seul domaine de l'esthétique afin de lui rendre son entière signification, à savoir attester de la présence de la vérité dans toutes les sphères de l'existence :

«Lorsque j'ai commencé avec l'expérience de l'art dans *Vérité et méthode*, avant de traiter de toute la dimension de l'herméneutique suivant la signification universelle de la linguisticité, le retour au concept de beauté et à l'amplitude de son domaine de signification à la fin du livre devait confirmer en guise de conclusion l'universalité de l'herméneutique.»¹⁷⁰

C'est déjà ce que le «je ne sais quoi» du Père Bouhours parvenait à établir : bien qu'il y fût question d'une catégorie esthétique en soi, nous avons pu constater à quel point cette expression s'appliquait à une importante diversité de phénomènes où quelque chose était reconnu sans pouvoir être porté au langage énonciatif. En fait, du «je ne sais quoi» également il fallait comprendre qu'il y allait d'une vérité perçue dans l'intime interpénétration de l'*aisthesis* et de la *noesis*. Or, c'est précisément à l'élucidation de cette structure de notre être-au-monde que Gadamer s'adonne lorsqu'il cherche à dévoiler l'expérience de vérité

¹⁶⁸ *L'actualité du beau*, p.33

¹⁶⁹ Cf. *VM*, p.511 : «Ce qui est éclairant n'est pas prouvé ou absolument certain, mais s'impose au contraire comme quelque chose d'excellent dans le champ du possible et de la présomption.»

¹⁷⁰ *Le mot et l'image; autant de vérité, autant d'être*, p.195

propre à l'événement de l'art, à savoir la possibilité d'une vérité qui fasse rencontre dans la particularité du don phénoménal.¹⁷¹

Sur ces bases, on peut penser que la première section de *Vérité et méthode* présente en fait le premier moment d'une progression tripartite et réflexive où Gadamer tâche de dégager les différents degrés de connaissance et de vérité auxquels le *Dasein* peut espérer s'élever. Si cette thèse devait se vérifier, nous serions de nouveau confrontés à une certaine similarité avec la philosophie de Spinoza, lequel prétendait également à différents degrés de connaissance auquel un sujet pouvait atteindre de manière réflexive.¹⁷² Chez Gadamer, toutefois, la réflexivité propre à cette progression se laisse mieux comprendre sous le modèle du «cercle herméneutique» puisqu'il s'agit à chaque section de rendre compte d'une vérité comme totalité signifiante qui deviendra ensuite une partie de la totalité signifiante propre à la vérité de la section suivante, de telle manière que cette circularité aboutisse finalement à la détermination fondamentale et essentielle du cercle lui-même tel qu'il se présente pour celui qui en prend conscience en le parcourant. Ainsi, à la section touchant la connaissance esthétique, particulière, et pour ainsi dire «sensible», suivra une section qui déterminera dans quelle mesure une science de ces vérités est possible. C'est en

¹⁷¹ Que la pensée gadamérienne de l'œuvre d'art soit foncièrement déterminée par ce dévoilement qui en excède les limites phénoménales laisse nécessairement perplexe quant à la valeur philosophique de son ontologie de l'œuvre d'art. En fait, il s'en trouve plus d'un pour prétendre que Gadamer, en subsumant le domaine de l'esthétique sous l'universalité de l'herméneutique et de l'être-au-monde langagier, aurait manqué la spécificité de l'expérience de l'art – pensons ici à Derrida et à l'accusation de *logocentrisme* qu'il porte contre Gadamer. À cet effet, Richard Shusterman aura un mot fort percutant, et nous semble-t-il tout à fait exact, pour témoigner de la réduction qu'aurait opérée Gadamer : celui-ci aurait «*herméneutisé*» l'expérience de l'art (à ce sujet, on consultera avec profit son article, *The End of Aesthetic Experience*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55 :1, Hiver 1997, p.29-41).

¹⁷² On se souviendra que Spinoza dénombrait trois degrés de connaissance auxquels le sujet atteignait en progressant par l'opération d'un retour réflexif sur son expérience. Le sujet était d'abord confronté à un ensemble d'idées inadéquates et sensiblement obtenues (connaissance du premier degré), puis il rassemblait ces idées en fonction des similarités que la réflexion y découvrait afin d'en obtenir des idées adéquates, c'est-à-dire rationnellement vraies (connaissance rationnelle). Enfin, sur les bases de l'ensemble de ses idées adéquates, le sujet découvrait la véritable cause de ce qu'il connaissait et donc le véritable objet de connaissance, Dieu (sagesse rationnelle).

effet de cette manière que l'on peut interpréter la manière dont Gadamer déploie sa compréhension des sciences de l'esprit dans cette section, à savoir comme le retour réflexif opéré par un *Dasein* sur l'ensemble des vérités particulières que sa conscience de l'histoire et de son historicité lui donnent à voir, appelant du même coup à une nouvelle compréhension de ce qui constitue la totalité signifiante de la chose en question. Désormais, il ne s'agit plus de la prétention à la vérité d'une seule expérience, mais de l'élargissement de cette expérience à un degré intelligible où plusieurs expériences sont consciemment rassemblées par un *Dasein* afin de constituer une vérité plus générale – pensons ici à la «récolte» opérée par l'historien cherchant à rendre compte d'un événement important impliquant nécessairement les expériences de plus d'une personne ainsi qu'une variété plus ou moins grande de récits et de documents différents en témoignant. Enfin, la dernière section intitulée «Le tournant ontologique pris par l'herméneutique sous la conduite du langage» se donne comme un retour réflexif sur la précédente en montrant de quelle manière l'ensemble des sciences de l'esprit, que le français nomme à juste titre les «sciences *humaines*», dévoile en fait l'universalité d'un rapport du *Dasein* à son monde, c'est-à-dire la structure participative et compréhensive de son être-au-monde. C'est ce que le retour au beau, à la fin de *Vérité et méthode*, laisse clairement entendre : la participation au jeu de l'art qui rend possible l'expérience de la vérité dans un tel événement n'est pas à distinguer de la participation à laquelle se livre nécessairement celui qui veut comprendre authentiquement.

Cette interprétation de la portée et de la signification de la structure participative propre à tout phénomène de compréhension semble trouver un écho dans la réflexion de Kathleen Dow. Dans son article *Art and the Symbolic Element of Truth : What Gadamer's Method Conveys*, Dow s'emploie à démontrer comment Gadamer entend l'opération du langage à l'image de celle du symbole :

«En comprenant le langage comme étant plus que l'intention consciente et signifiante de celui qui parle, Gadamer élabore une pensée du langage

qui ne fait pas que pointer vers ce qui est signifié, mais incarne et comprend la signification de la même manière que le fait le symbole.»¹⁷³

Dow déduit de cette parenté ontologique entre le langage et le symbole que l'accomplissement ultime et fondamental du langage n'est pas la réduction au concept, mais l'ouverture «artistiquement» déterminée au monde, c'est-à-dire l'ouverture à une totalité de signification qui ne saurait se laisser saisir par la maîtrise méthodique du donné : la vérité serait foncièrement symbolique, conclue-t-elle, ce qui en préserverait l'ouverture et la possibilité essentielle de pouvoir être remise en question. Toutefois, en tant que le mode d'être du symbole – et du langage – repose sur quelque chose de plus fondamental encore, à savoir la participation du *Dasein* à son événement, il faut penser que cette conclusion n'est pas tout à fait exacte et qu'il eût été plus à propos de dire que toute vérité se découvre dans l'élément de la participation. L'élément artistique propre à la vérité ne serait donc pas sa structure symbolique, mais le fait qu'elle exige à chaque fois du *Dasein* qu'il participe à sa manifestation de telle manière que son agir, son faire, l'incarne. Dans cette mesure, et parce que tout «faire» repose essentiellement sur un accomplissement qui exige technique et talent, on peut conclure avec Gadamer que toute vérité se présente nécessairement sous l'éclat du beau, et ne s'installe donc jamais très loin de notre rapport esthétique au monde.

¹⁷³ K. Dow, *Art and the Symbolic Element of Truth : What Gadamer's Method Conveys*, in International Philosophical Quarterly, 36, juin 1996, p.179

Bibliographie

Œuvres de Hans-Georg Gadamer

H.-G. Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Seuil, coll. «L'ordre philosophique», Paris, 1996, 534p.

H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode; Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, in *Gesammelte Werke, Band 1*, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1986, 494p.

H.-G. Gadamer, *Gessamelte Werke: Band 8*, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1993, 451p.

H.-G. Gadamer, *L'actualité du beau*, traduction d'Elfie Poulain, Alinéa, Aix-en-Provence, 1992, 209p.

H.-G. Gadamer, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, édition et traduction de R. Bernasconi, CUP, Cambridge, 1986, 191p.

H.-G. Gadamer, *Langage et vérité*, traduit par Jean-Claude Gens, Gallimard, Paris, 1995, 326p.

H.-G. Gadamer, *La philosophie herméneutique*, traduit par Jean Grondin, PUF, coll. «Épiméthée», 1996, 259p.

Littérature secondaire :

Recueil d'essais

Robert J. Dostal, *The Cambridge Companion to Gadamer*, CUP, Cambridge, UK, 2002, 317p.

Lewis Edwin Hahn, *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*, Open Court, coll. «The Library of Living Philosophers, vol. XXIV», Chicago, 1997, 619p.

Jeff Malpas, Ulrich Arnsward, et Jens Kertscher, *Gadamer's Century: Essays in Honor of H.G. Gadamer*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2002, 363p.

Lawrence K. Schmidt, *Language and Linguisticality in Gadamer's Hermeneutics*, Lexington Books, Boston, 2000, 193p.

Monographies

Bernstein, R.J. *Beyond Objectivism and Relativism*, Blackwell-UPP, Philadelphia, 1983, 284p.

Grondin, Jean, *Hermeneutische Wahrheit? Zum Wahrheitsbegriff Hans-Georg Gadamer's*, Forum Academicum, Königstein, 1982, 210p.

Articles et essais

Paul Crowther, *The Experience of Art: Some Problems and Possibilities of Hermeneutical Analysis*, in Philosophy and Phenomenological Research 43, Mars 1983, p.347-362

Nicholas Davey, *Baumgarten's Aesthetics: A Post-Gadamerian Reflection*, in The British Journal of Aesthetics 29, Printemps 1989, p.101-115

Kenneth Dorter, *Conceptual Truth and Aesthetic Truth*, in The Journal of Aesthetics and Art Criticism 48:1, Hiver 1990, p.37-51

Kathleen Dow, *Art and the Symbolic Element of Truth: What Gadamer's Method Conveys*, in International Philosophical Quarterly 36, juin 1996, p.173-182

David P. Haney, *Aesthetics and Ethics in Gadamer, Levinas, and Romanticism: Problems of Phronesis and Techne*, in PMLA 114, 1999, p.32-44

John Pizer, *Aesthetic Consciousness and Aesthetic Non-Differentiation: Gadamer, Schiller, and Lukacs*, in Philosophy Today 33, Printemps 1989, p.63-72

Paul Ricoeur, *Phenomenology and Hermeneutics*, in Noûs 9, Indiana University, 1975, p.85-102

William Schweiker, *Beyond Imitation: Mimetic Praxis in Gadamer, Ricoeur, and Derrida*, in The Journal of Religion 68, 1988, p.21-38

Richard Shusterman, *The End of Aesthetic Experience*, in The Journal of Aesthetics and Art Criticism 55:1, Hiver 1997, p.29-41

Autres auteurs cités

Aristote, *De Anima*, traduit dans GF-Flammarion par R. Bodéüs, Paris, 1993, 292p.

C. Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Durand, Paris, 1747, 308p.

A. Baumgarten, *Esthétique*, éd. J.-Y. Franchère, L'Herne, Paris, 1988, 248p.

D. Bouhours, *Les entretiens d'Ariste et Eugène*, éd. Bossard, coll. «Les chefs-d'œuvres méconnus», Paris, 1920, 254p.

R. Descartes, *Règles pour la direction de l'esprit*, Vrin, Paris, 1988, 148p.

R. Descartes, *Discours de la méthode*, 10-18, Paris, 1951, 313p.

R. Descartes, *Réponses aux premières objections*, Gallimard, Pléiade, Paris, 1953, 1423p.

M. Heidegger, *Être et temps*, traduction E. Martineau, Authentica, France, 1985, 323p.

M. Heidegger, *L'origine de l'œuvre d'art*, in Chemins qui ne mènent nulle part, Gallimard, col. TEL, Paris, 1993 (2^e édition), 461p.

M. Heidegger, *Heraklits Lehre vom Logos*, in Festschrift für H. Jantzen, éd. Kurt Bauch, Gebr. Mann, Berlin, 1951, 187p.

E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction Alain Renaut, GF Flammarion, Paris, 2000, 540p.

Jean-Luc Marion, *Étant donné*, PUF, coll. Épiméthée, Paris, 1997, 452p.

F. Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Aubier, France, 1992 (2^e édition) J.-L. Marion, *Étant donné*, PUF, coll. Épiméthée, Paris, 1997, p.390

B. Spinoza, *Éthique* (tome I), éd. Charles Appuhn, Garnier, 1908, 421p.